Racine
in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts

INAUGURAL-DISSERTATION

der Philosophischen Fakultät I
der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Charlotte von Dach
aus Lyss

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern und Leipzig
1941

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547622_0085

Racine
in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts

INAUGURAL-DISSERTATION

der Philosophischen Fakultät I
der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Charlotte von Dach
aus Lyss

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
Bern und Leipzig
1941

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Prof. Dr. F. Strich angenommen.

Bern, den 14. Dezember 1938.

Der Dekan: Prof. Dr. Hans R. Hahnloser

INHALT

Seite

Bibliographie VII
Vorwort 1
Einleitung 3

I. TEIL

Von der Jahrhundertwende bis zum Sturm und Drang

Einführung. 9
I. Kapitel: Gottsched und seine Zeit 14
1. Gottsched 14
2. Bodmer, Breitinger und Haller 33
3. Joh. Elias Schlegel 46
II. Kapitel: Lessing 55
III. Kapitel: Wieland 84

II. TEIL

Die Zeit des Sturms und Drangs

Einleitung 101
I. Kapitel: Herder 108
II. Kapitel: Die junge Generation um Goethe 125

III. TEIL

Die deutsche Klassik

I. Kapitel: Goethe. 135
II. Kapitel: Schiller. 208

Ausblick 271

BIBLIOGRAPHIE

1. QUELLEN

Allgemeine deutsche Bibliothek. Bd. IX.

Ayrenhoff, C. v.: Sämtliche Werke. Wien und Leipzig 1789.

Bodmer, Joh. J.: Critische Abhandlung von dem Wunderbaren. Zürich 1740.

— Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Zürich 1741.

— Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zur Aufnahme und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern 1743.

— Critische Briefe. Zürich 1746.

— Neue critische Briefe. Zürich 1749.

— Litterarische Pamphlete aus der Schweiz. Zürich 1781.

Boileau, N.: L'art poétique. Paris 1771.

Breitinger, Joh. J.: Kritische Dichtkunst. Zürich 1740.

Briefe an Schiller. Hsg. v. L. Ulrichs. Stuttgart 1877.

Briefe die neueste Litteratur betreffend. 1759—65.

Briefwechsel zwischen *Gleim und Uz;* hsg. v. C. Schüddekopf. Bibl. d. lit. Vereins Stuttgart. CCXVIII. Tübingen 1899.

Collin, Heinrich v.: Sämtliche Werke. Wien 1814.

Corneille, P.: Oeuvres. Les grands Ecrivains de la France; édition Marty-Laveaux. Paris.

Elisabeth Charlotte von Orléans: Briefe an die Kurfürstin Sophie von Hannover, hsg. v. E. Bodemann. Hannover 1891.

Eschenburg, Joh. J.: Beispielsammlung zur Theorie der schönen Wissenschaften. Berlin 1793.

— Versuch über Shakespeares Genie und Schriften in Vergleichung mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen. Leipzig 1771.

Europa. Eine Zeitschrift. Hrsg. von Friedrich Schlegel. II. Bd. Frankfurt a. M. 1803.

Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772.

Frankfurter Gelehrte Zeitung, 1736. Nr. XV vom 24. August.

Friedrich der Grosse: Briefwechsel mit Voltaire 1736—1778, hsg. v. R. Koser und H. Droysen. Leipzig 1908—1911.

— De la littérature allemande. Dt. Lit. Denkm. d. 18. u. 19. Jh. Nr. 16. Berlin 1902.

— Réfléxions sur les réfléxions des géomètres sur la poésie. Oeuvres philosophiques de Fréd. le Grand. Berlin 1848.

Gelehrter Briefwechsel zwischen D. Joh. Jak. Reiske, M. Mendelssohn und G. E. Lessing. Berlin 1789.

Gerstenberg, H. W. v.: Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur. Dt. Lit. Denkm. d. 18. u. 19. Jh. Nr. 29. Heilbronn 1888.

— Rezensionen aus der Hamburgischen Neuen Zeitung. 1767—1771. Dt. Lit. Denkm. d. 18. u. 19. Jh.

— Vermischte Schriften, 3 Bde. Altona 1816.

Gluck, Willibald, Ritter von: Iphigénie en Aulide. Tragédie. Opera en trois actes. Mis en musique par Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie Nationale de Musique le mardi 19 avril 1774. Paris.

Goethe, J. W.: Briefe. Weimaraner Ausgabe.

— Gespräche, hsg. v. Fl. Freih. v. Biedermann. 5 Bde. Leipzig 1909.

— Tagebücher. Weimaraner Ausgabe.

— Sämtliche Werke. Weimaraner Ausgabe.

Goethe-Jahrbuch. Hsg. v. L. Geiger. Frankfurt 1880 ff.

Gottsched, Joh. Chr.: Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegegen von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur. Leipzig 1732—1744.

— Der Biedermann. Leipzig 1727.

— Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipzig 1745—1754.

— Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten. Leipzig 1742.

— Das Neueste aus der Anmuthigen Gelehrsamkeit. Leipzig 1751—1762.

— Gesammelte Reden. Leipzig 1749.

— Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten. Leipzig 1741—43.

— Die vernünftigen Tadlerinnen: 1. und 2. Teil. Halle und Leipzig 1725—1726.

— Versuch einer kritischen Dichtkunst. Leipzig 1742.

— Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig 1757.

Haller A. v.: Tagebücher seiner Beobachtungen über Schriftsteller und über sich selbst. 2 Bde. Bern 1787.

Hamann, J. G.: Schriften, hsg. v. F. Roth. 5 Bd. Berlin 1822.

Hegner, Ulrich: Gesammelte Schriften. Berlin 1828.

Herder, J. G.: Sämtliche Werke, hsg. von B. Suphan. Berlin 1877.

Humboldt W. v.: Gesammelte Werke. 3 Bde. Berlin 1843.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 19. Jahrg. Weimar 1884. (Die englischen Komödianten in Oesterreich. Von Joh. Meissner.)

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Hsg. v. H. G. Gräf. Weimar 1914 ff.

Jacobs, Friedrich: Nachträge zu Sulzer. 1796.

Karl August von Sachsen: Briefe des Herzogs Karl August von Sachsen an Knebel und Herder, hsg. v. H. Düntzer. Leipzig 1883.

Carl Augusts erstes Anknüpfen mit Schiller. Stuttgart 1857.

Khevenmüller-Metsch Joh. Jos. Fürst: Tagebuch. Hsg. von Schlitter. Budapest 1907.

Kleist, Ewald von: Briefe. Hsg. von Sauer.
Neue Leipziger-Literaturzeitung: 1806: 75. Stück vom 11. Juni.
Lenz, J. M. R.: Gesammelte Schriften. 2 Bde. Berlin 1828.
Lessing, G. E.: Gesamte Werke, hsg. v. J. Petersen. Berlin 1925—1929.
— Sämtliche Schriften, hsg. v. K. Lachmann. Berlin 1838.
— Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, hsg. v. R. Petsch. Phil. Bibl. Nr. 121.
Ludwig, O.: Gesammelte Schriften. Leipzig.
Möser, J.: Werke, hsg. v. B. R. Abeken. Berlin 1843.
Mylius, Ch.: Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.
Nicolai, F. Chr.: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Leipzig 1760—1806.
Pyra, Imm. J.: Erweis, dass die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe. Hamburg und Leipzig 1743.
Racine, J.: Oeuvres, I—VI. Les grands écrivains de la France, édition P. Mesnard. Paris 1885.
Répertoire des théâtres de la Ville de Vienne. Depuis l'anné 1752 jusqu'à l'anné 1757. Vienne, Imp. J. Leop. Nob. de Ghelen, 1757.
Schauspiele, welche aus der von Sr. Königl. Majestät in Preussen und von Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig und Lüneburg privilegierten Schönemannschen Schaubühne aufgeführt werden. 6 Bde. Braunschweig und Leipzig 1748.
Schiller, F.: Briefe. Kritische Gesamtausgabe v. F. Jonas. 7 Bde. Stuttgart-Leipzig-Berlin 1892.
— Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers, hsg. v. K. Goedeke. 2 Bde. Leipzig 1874.
Schillers Gespräche. Hsg. v. J. Petersen. Leipzig 1911.
Kettner, G.: Schillers dramatische Entwürfe und Fragmente. Stuttgart 1899.
Schiller, F.: Sämtliche Werke, Säkularausgabe. 16 Bd. Stuttgart-Berlin.
Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. 10 Bd. Leipzig 1848.
— Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide. (Essais littéraires et historiques. Bonn 1842.)
Schlegel, Friedrich: Sämtliche Werke. Wien 1822.
Schlegel, Joh. E.: Aesthetische und dramaturgische Schriften, hsg. v. J. v. Antoniewicz. Heilbronn 1887. Dt. Lit. Denkm. d. 18. u. 19. Jh. Nr. 26.
— Werke, hsg. v. J. H. Schlegel. 3 Teile. Kopenhagen und Leipzig 1764.
Schmid, Chr. H.: Chronologie des deutschen Theaters. 1755.
Schriften der deutschen Gesellschaft in Leipzig. III Bd. 1730—1742.
Schriften der Goethe-Gesellschaft. Hsg. v. E. Schmidt. Weimar 1885 ff.
Sonnenfels, J. v.: Briefe über die Wienerische Schaubühne. 1768. Wien 1884.
Sturz, H. P.: Schriften. 2 Bd. Leipzig 1782.
Staats und gelehrte Zeitung des Holsteinischen unparteiischen Correspondenten. Schiffbeck 1721. 19. September.
Staël, Mme de: De l'Allemagne. Edition Garnier.
Sulzer, J. G.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1775.
Wagner, H. L.: Voltaire am Abend seiner Apotheose. Dt. Lit. Denkm. d. 18. u. 19. Jh. Nr. 2. Heilbronn 1881.

Weisse, Chr. F.: Beitrag zum deutschen Theater. Leipzig 1765—1771.
— Trauerspiele. Zwey Theile. Carlsruhe 1778.
Wieland, Chr. M.: Der deutsche Merkur. Frankfurt und Leipzig 1773 ff.
— Gesammelte Schriften. Preussische Akademie-Ausgabe. Berlin 1909.
— Werke; 40 Bd. Hempel. Berlin.
Zeitung für die elegante Welt. 1805, 19. Oktober. (V.)

2. RACINE-ÜBERSETZUNGEN

Anonym: Alexander. Prenzlau 1740.
Anonym: Alexander / der Grosse / Ein Trauerspiel / aus dem französischen des Racine / übersetzt. 4¾ Bogen 8° (III. Bd. der Schönemannschen Schaubühne 1749).
Anonym: Alexander in Indien, ein Trauerspiel von fünf Aufzügen aus dem Französischen des Herrn Racine übersetzet. Auf der Kaiserl. Königl. privilegierten deutschen Schaubühne zu Wienn vorgestellet. Im Jahre 1760. Zu finden in dem Krausischen Buchladen nächst der Kaiserl. Königl. Burg zu Wienn (III. Bd. der Wiener Schaubühne).
Anonym: Herrn Johann Racine / Theatralische Schriften / Aus dem Französischen übersetzt. Braunschweig / Im Verlag der Schröderschen Buchhandlung 1766.
Anonym: Prosaische / Uebersetzungen / einiger / Trauerspiele / aus dem / Französischen / der Herrn / Racine und Gresset / Leipzig, 1755 / bey Johann Michael Teubner. (Uebersetzungen von Mithridate, Iphigénie, Phèdre, Bajazet.)
Anonym: Die / Rechtenden / oder / die Processüchtigen. / Ein Lustspiel / des Herrn von Racine. / Im Jahr 1752. Gedruckt bey / Johann Heinrich / Spieringk.
Ayrenhoff, Cornelius von: Andromache, Bajazet und Iphigenie in Aulis. Drei Trauerspiele von Racine, metrisch übersetzt. Pressburg 1804, bei G. A. Belnay.
Bode, A.: Bajazet, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Racine. Berlin 1804.
— Mithridate, Trauerspiel in fünf Akten nach Racine. Berlin 1804.
Bressand, F. Ch.: ATHALIA / Traur-Spiel / auss der Heiligen Schrifft ver- / fertiget / von / Herrn de Racine / und / auss dessem Frantzosischen / in dass Teutsche / übersetzet. / 1691.
— PORUS, / Singe-Spiel / auf / dem Braunschweigischen Schau-Platze / vorgestellet / im Jahr 1693 / ... Wolffenbüttel (bei C. J. Bissmarck)
Bröstedt, Joh. Chr.: ESTHER / ein Schauspiel / des Herrn von Racine / Uebersetzet / von / Johann Christian Bröstedt, A. M. / Conrector der Schule des Klosters zu Sanct / Michaelis in Lüneburg. / LUNEBURG. / bey Johann Wilhelm Schmidt 1746.
Cramer, C. F.: Chöre und Gesänge zur Athalie von Racine. Zu der Partitur von J. P. Schulz. Kiel 1786.
— Athalia, ein Trauerspiel mit Chören; nach Racine von C. F. Cramer; die Musik von J. A. P. Schulz. Kiel 1786; St. Gallen 1790.

Eschenburg, Joh. Joach.: Esther, / ein Trauerspiel / des älteren Racine. (Hamburger Unterhaltungen, III. Bd. Zweites Stück, Februar 1767.)

Goethe, J. W.: Chöre aus Racine's Athalie. Weimaraner Ausgabe I, Bd. 53: Goethe-Jahrbuch von 1895.

Gottsched, Joh. Christ.: Iphigenia, / ein Trauerspiel / in fünf / Aufzügen, / aus dem Französischen des Herrn / Racine übersetzt. II. Teil der deutschen Schaubühne 1741. Des Herrn Racine / Trauerspiel / Iphigenia, / vor / einigen Jahren ins Deutsche / übersetzt. / nunmehro aber mit einer Vorrede und einem Auszuge / aus der griechischen Iphigenia / des Euripides / ans Licht gestellet von / Johann Christoph Gottscheden / P. P. E. zu Leipzig, und der Königlichen Preussischen Soc. der Wiss. Mitgliede. / Leipzig, / bey Bernhard Christoph Breitkopf. / 1734. (Nachdruck des Erstdruckes von 1732.)

Hudemann, Ludw. Fr.: Diocletianus / der Christenverfolger / und *Phädra* / Zwey Trauerspiele / Jenes hat selbst verfertiget / dieses aber aus dem Französischen des berühmten R a c i n e / übersetzet / D. Ludwig Friedrich Hudemann / königlich, deutschen Gesellschaft in Greifswald / wie auch der deutschen Gesellschaft in Leipzig / Mitglied / Wismar und Leipzig / bey Johann Andreas Berger / 1751.

— JESABEL / und ATHALIA. / Zwey Trauerspiele. / Jenes hat selbst verfertiget, / dieses aber aus dem Französischen / des berühmten RACINE / übersetzet / D. Ludwig Friedrich Hudemann, der Königl. deutschen Gesellschaft in Greifswald, / und der deutschen Gesellschaft in Leipzig / Mitglied. / Rostock und Wissmar / bey Joh. Andreas Berger und Jacob Bödner. / 1753.

— D. Ludwig Friedrich / Hudemanns / der leipzigischen und greifswaldischen Königlichen, und der / königlichen deutschen Gesellschaft in Göttingen / Ehrenmitgliedes / Zwey Trauerspiele / I Uebersetzung / der Iphigenia / des Herrn Racine / II / das Schicksal / der Tochter Jephtah / von ihm selbst verfertiget / Bützow und Wismar; bey Joh. Andr. Berger und Joh. Jac. Bödner / 1767.

Misler, Joh. Hartm.: Andromacha / ein / Trauerspiel / in fünf Handlungen / aus dem Französischen / des Herrn Racine. / Im Jahr 1751.

Pantkes, A. D.: Uebersetzung der Bérénice. — Druck und Handschrift sind nicht zu finden. Die Uebersetzung ist nur aus dem Repertoire der Neuberschen Truppe nachzuweisen (22. Sept. 1730 und 18. Juni 1732).

R. R., München: Uebersetzung der Athalie, 1757 (Exemplar unauffindbar).

Schelhammer G. Ch.: Der grosse / Alexander / Schau-Spiel, / Aus dem Frantzösischen des Herrn RACINE / durch eine gleich-sylbige ungezwungene / Uebersetzung / Aus Veranlassung eines zweifelnden Freundes / in Teutscher Sprache vorgestellet / Von dem in der ehemaligen Teutsch-gesin- / neten Genossenschaft ge- / nannten / Zerschellenden. / Braunschweig, In Verlegung Christoph-Friedrich Fivkels, Buchh. 1706.

Stockhausen, H. C. L.: Alexander der Grosse, aus dem Racine übersetzt und auf dem Strelitzischen Schauplatze aufgeführt. Prenzlau 1720.

Stüven, P.: Phädra und Hippolytus. Tragödie. Uebersetzt aus dem Französischen des Herrn Racine, von Herrn Lic. Stüven, in Hamburg. (Die deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern. Wien 1749. I. Teil.)

— Britannicus, ein Trauerspiel des Herrn Racine, aus dem Französischen übersetzet von Herrn von Stüven in Hamburg. (Die deutsche Schaubühne zu Wien ... V. Teil, 1754.)

Witter, J. J.: Mithridates / Ein Trauerspiel, / Aus dem Französischen / des Herrn Racine / übersetzt / von / Herrn Johann Jacob Witter. / Professor in Strasburg. / Berlin 1742.

Schiller, Fr.: Phädra: Ein Trauerspiel von Racine. Säkular-Ausgabe Bd. X. Stuttgart-Berlin.

— Fragment einer Britannicus-Uebersetzung.

3. DARSTELLUNGEN

Andler: Le théâtre de Goethe. Revue des Deux Mondes, 1932.

Arnold, Robert F.: Das deutsche Drama. München 1925.

Bernays, M.: Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte. Stuttgart 1895.

Betz, L. G.: La littérature comparée: essai bibliographique. Strasbourg 1904.

— Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit. Frankfurt a. M. 1902.

Brandes, G.: Griechische Gestalten in neuerer Poesie. (Iphigenie bei Racine und Goethe.) Nord und Süd, Bd. 125, 1908.

Brausewetter, E.: Die französischen Gesellschaftsdramen und ihr Einfluss auf die deutsche dramatische Litteratur. Bühne und Leben II, 1894.

Brunetière, F.: Histoire de la littérature française classique. Paris 1904.

Büsser, Max: Die Römerdramen in der Theatergeschichte der deutschen Schweiz. 1500—1800. (Schriften der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur; hgs. von O. Eberle, 4. Bd.).

Cunningham, K.: Schiller und die französische Klassik. Bonn 1930.

Danzel, Th. W.: Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1855.

Devrient, Ed.: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848—74.

Eggli, Ed.: Schiller et le Romantisme français. Paris 1927.

Ernst, Fritz: Ueber Euripides, Racine, Goethe.

Festschrift A. Tobler zum 70. Geburtstag, dargebracht von der Berliner Gesellschaft für das Studium neuerer Sprachen. Braunschweig, Westermann 1905.

Fischer, K.: Goethe Schriften I. Heidelberg 1890.

Fuchs, A.: Les rapports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789. Thèse. Paris 1934.

Gaiffe, F.: Le drame en France au XVIII^e^ siècle. Paris 1910.

Gervais, E.: Nachahmung der antiken und französischen klassischen Tragödie durch Gottsched und seine Schüler. Programm Hohenstein 1864.

Glaesener, Henri: Notes sur Goethe et Racine. Revue hebdomadaire, avril 1932.

Gravenhorst, F.: Schillers Phädra. Zeitschr. f. d. dt. Unterricht 1909.

Guglia, E.: Analekten zur deutschen Literaturgeschichte. Aufnahme französischer Schriftsteller in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Progr. Wien 1901.

Gundolf, Fr.: Goethe. 11. Aufl. G. Bondi. Berlin 1922.

— Heinrich von Kleist. Berlin 1922.

Haym, R.: Herder nach seinem Leben und seinen Werken. Berlin 1877.

Heiss, H.: Deutschland und die klassische Tragödie der Franzosen. Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. 12. Jahrgang, Heft III, 1918, März/April.

Hettner, H.: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, hsg. v. G. Witkowski. Paul List Verlag, Leipzig 1928.

— Geschichte der französischen Literatur. Braunschweig 1860.

— Kleine Schriften. Braunschweig 1884.

Hoffmann, Karl: Zur Literatur- und Ideengeschichte. 12 Studien. Charlottenburg 1908.

Houben, H.: Der Chor in den Tragödien des Racine. (Progr. Düsseldorf, 1893.)

Humbert, C.: Lessings Stellung zur französischen Litteratur. Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. II. Leipzig 1872.

— Boileau und Racine, die grössten Verächter Senecas und die grössten Bewunderer Sophocles' und der Griechen. Franco-Gallia IX, 1892.

Imelmann, J.: Zu Goethes Iphigenie; Goethe und Racine. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. II. Abtlg. II. Jahrg. 1899, 4. Bd.

Korff, H. A.: Geist der Goethezeit. 2 Teile. Leipzig 1923 und 1927.

— Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. 2 Bd. Heidelberg 1918.

Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa. Augsburg 1929.

Köster, A.: Schiller als Dramaturg. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Berlin, Cotta 1891.

Kuhn, O.: Ueber den Sprachgebrauch Racines in seinen dramatischen Dichtungen. Leipzig 1887.

Küchler, Walther: Esther bei Calderon, Racine und Grillparzer.

Loyseau, H.: Goethe et la France. Paris 1930.

Lublinski, S.: Nachgelassene Schriften. München 1914.

Lüdtke, E.: Vom Wesen deutscher und französischer Klassik. Versuch einer Stildeutung an Goethes «Iphigenie» und Racines «Mithridate». Stettin 1936.

Maas, M.: Racine's Phèdre in den beiden Uebersetzungen von Schiller und Viehoff. Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit. Jahrg. XIV, Bd. 34, 1863.

Mayer, J. Ph.: Die Iphigenien des Euripides, Racine und Goethe. Gera 1874.

— Euripides, Racine und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte der tragischen Kunst I—V. Programm Gera 1850—54.

Merian-Genast, E.: Die Kunst Racines. Neuere Sprachen 1932.

— Goethe und Racine. Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen, Bd. 168, 1935.

Meyer, F.: Welchen Wert hat für uns noch jetzt die klassische Tragödie der Franzosen? Programm Breslau 1892.

Meyer, R. M.: Goethe. Euphorion 1895.

Mentzel, E.: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Frankfurt 1882.

Minor, J.: Schiller. Sein Leben und seine Werke. 2 Bd. Berlin 1890.

— Chr. F. Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts. Innsbruck 1880.

Morf, H.: P. Corneille. Deutsche Rundschau 1927.

Morsch, H.: Aus der Vorgeschichte von Goethes Iphigenie. Deutsche Vierteljahrs-Schrift für Lit. Gesch. IV. 1891.

Möser, L.: Ein Beitrag zur Kritik der französischen Tragödie mit Beziehung auf Deutschland. Diss. Jena 1857.

Pannwitz, Rud.: Die Krisis der europäischen Kultur. Neuenburg 1917.

Reden-Esbeck, Freiherr F. J. von: Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881.

Rehm, W.: Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland. Germanisch-Romanische Monatsschrift. XXII. Jahrg. 1934.

Reichel, E.: Gottsched und die Franzosen. Norddt. Allg. Ztg. 84, 1902.

Reuter, O.: Der Chor in der französischen Tragödie. Berlin 1904. Romanische Studien, Heft 6.

Reynaud, L.: Histoire générale de l'influence française en Allemagne. Paris 1924.

Röhrich, E.: J. Racine. (Der alte Glaube 1901, Nr. 31.)

Rossel, Virgile: Histoire des relations entre la France et l'Allemagne. Paris 1897.

Sachs, C.: Goethes Beschäftigung mit französischer Sprache und Litteratur. Zeitschr. für französische Sprache und Litt. Bd. XXIII, 1901.

Schanzenbach, O.: Französische Einflüsse bei Schiller. Programm des Ludwigsgymnasiums in Stuttgart für 1884/85.

Schmitz, H.: Die Bearbeitung der Phädra-Hippolytus-Sage durch die französischen Dichter vor Racine, deren Beziehungen zueinander, zu ihren Quellen und Racine selbst. Diss. Breslau 1914.

Schneider, F. J.: Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus. 1700—1785. (Epochen der deutschen Literatur Bd. III.) J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Schönhärl, H.: Das Problem der Gnade und Willensfreiheit bei Corneille. Racine und Voltaire. Diss. Marburg 1913.

Schönwalder, C. F.: Die Iphigenie von Euripides Racine und Goethe. Progr. Brieg 1865.

Schreiter, Alfr.: Die Behandlung der Antike bei Racine. Leipzig 1899.

Schröder, R. A.: Racine und die deutsche Humanität. (Schriften der Corona II.) R. Oldenbourg München-Berlin-Zürich 1932.

Schürmeyer, Fr.: Vergleich und Metapher in den Dramen Racines. Marburg 1886.

Seuffert, B.: Klein und Schiller. Festschrift für L. Ulrichs. Würzburg 1880.
Seybel, G. v.: Goethe und Racine. Deutsche Vierteljahrs-Schrift für Lit. Gesch. 1915, S. 740.
Spitzer, L.: Goethe et Racine. Revue d'histoire de la philosophie. 1933.
Spoerri, Th.: Trieb und Geist bei Racine. Archiv für neuere Sprachen 1933. Heft 1 und 2.
Stapfer, P.: Goethe. Paris 1880.
Steinweg, C.: Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle 1912.
Strehlke, F.: Ueber Corneille und Racine als Nachahmer der alten Tragödie. Progr. Danzig 1856.
Texte, Jos.: L'Hégémonie littéraire de la France au 18e siècle. Revue universelle, février 1896.
— Les relations littéraires de la France avec l'Allemagne avant le milieu du XVIIIe siècle. Rev. d. cours et conf. 1896, 5 mars.
Uehlin, H.: Geschichte der Racine-Uebersetzungen in der vorklassischen deutschen Litteratur. Schopfheim 1903.
Vossler, K.: Jean Racine. (Epochen der französischen Literatur III/2.) Max Huber Verlag, München 1926.
— Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist. Zeitwende. I. München.
Warnatsch, O.: Anklänge an Racines Britannicus in Schillers Wallenstein und Maria Stuart. Studien z. vergl. Lit. Gesch. V. Bd. Ergänzungsheft. 1906.
Winneberger: Schillers Stellung zum klassischen Trauerspiel der Franzosen, speziell seine Uebersetzung der Phädra von Racine. Berichte des freien deutschen Hochstiftes Frankfurt a. M. Neue Folge Bd. 8. 1892.
Witzenetz, Julia: Le théâtre français de Vienne. 1752—1772. Szeged 1932.
Wolff, M.: Shakespeare und Racine. Zukunft XLII. 1903.
Zangerl, K.: Der Monolog bei Corneille und Racine. Diss. Greifswald 1913.

VORWORT

So sehr die Literatur eines Volkes Ausdruck eines ganz bestimmten Nationalgeistes, einer einzigartigen nationalen Gemüthaftigkeit ist, so lässt sie sich doch niemals bloss aus diesen Elementen bestimmen. Es ist dem Geist der Dichtung wesentlich, dass er sowohl national scharf sammelt und nach aussen bindet, als auch, dass er diese Grenzen sprengt und als übernationaler Wert das Verschiedene und Gegensätzliche zu schöner Harmonie und Allgemeingültigkeit sich durchdringen lässt.

In breitem Strome oder verborgenem vielfältigem Gerinnsel fliesst der Inhalt und das Wesen des einen geistigen Bezirkes in den andern über, und jeder wird dem andern zur Spiegelfläche, in welcher er sein Eigenwesen erkennt.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch solchen Erkennens, indem sie französischen und deutschen Geist einander gegenüberstellt: Racine einerseits und den deutschen Geist, wie er sich in der Literatur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts ausprägt, andererseits.

Die Problemstellung ist in ihrer allgemeinen und speziellen Art gerechtfertigt.

Allgemein: französische Kultur, französischer Geist, französische Literatur sind Kräfte, mit denen sich das geistige Deutschland geradezu naturnotwendig auseinandersetzen muss. Frankreich ist neben der Antike und Shakespeare eine der ewigen Bildungsmächte deutschen Wesens.

Vom mittelalterlichen französischen Epiker und Troubadour zieht sich die Linie der Einwirkung und der Auseinandersetzung im deutschen Denken und in der deutschen Dichtung bis zum heutigen Tag.

Zu keiner Zeit aber zeigt sich Frankreichs Bedeutung einzigartiger und eindrücklicher als im 18. Jahrhundert. Deutschland steht fast vollständig unter dem Einfluss der westlichen Kultur.

Vor allem aber ist es *die* Leistung des grand siècle, welche für ein ganzes Jahrhundert und darüber hinaus zum Magnet für den deutschen Geist wird: *die französische klassische Tragödie.*

Speziell: das Thema greift als Vertreter dieser gewaltigen Bildungsmacht Racine heraus. Es darf dies insofern, als Racine die reinste Verkörperung der tragischen Kunst der klassischen Epoche ist und also die Problemstellung am vollkommensten rechtfertigt.

Nicht Racine wird aber die Hauptperson der Darstellung sein, sondern die deutsche Literatur. Es geht darum, den Geist ihrer Entwicklung, ihre Kraft, ihr Wesen in ihrem Verhalten gegen diese fremde Macht zu erkennen. Es wird nicht so sehr die Tatsache des Einflusses der Racine'schen tragischen Kunst wichtig sein, als die Reaktion des deutschen Geistes, also die Kritik, die Nachahmung, die Umformung, die Weiterentwicklung, die Ablehnung.

Es werden dabei nicht nur deutsche geistige Parallelen wichtig sein, sondern auch Gegenbewegungen. Das heisst für unser Problem, dass sich zwangsläufig ein weiterer Vergleich aufdrängen wird: der mit *Shakespeare.* Shakespeare wird zu allen Zeiten der französischen Tragödie diametral entgegengestellt. Shakespeare und der deutsche Geist ist also in hohem Grade wichtig für die Frage Racine und der deutsche Geist.

Das Thema der Arbeit führt sozusagen in ein unangebautes Feld der Literaturwissenschaft. Ausser einer Arbeit über die vorklassischen deutschen Racineübersetzungen von Hans Uehlin, einem Aufsatz Rudolf Alexander Schröders über «Racine und die deutsche Humanität» und einiger Spezialuntersuchungen über Goethe und Racine besteht meines Wissens keine vergleichende Darstellung umfassender Art.

Hinsichtlich des Materials muss auf Vollständigkeit verzichtet werden, da es mir leider trotz aller Bemühung nicht möglich war, gewisse Quellen, vorklassische und klassische Uebersetzungen, in die Hände zu bekommen.

Was die Kritik und Charakteristik der vorklassischen Uebersetzungen anbelangt, verweise ich auf die Arbeit Uehlins. Es wird nur noch in einigen Fällen nötig sein, die dort aufgereihten Uebersetzungen etwas eingehender zu betrachten.

EINLEITUNG

Das Frankreich Ludwigs XIV. ist ein einzigartiges Beispiel dafür, dass bei streng gesammelter innerer Staatsgewalt, machtvoller Aussenpolitik und einem dadurch hochgesteigerten Nationalbewusstsein der Boden für eine Blütezeit der Kunst bereitliegt. So war es im Athen nach den Perserkriegen, so auch im Elisabethanischen England.

Die Kunst des französischen Klassizismus muss aus den historischen Bedingungen begriffen werden; sie ist deren adäquater Ausdruck. Und diese Bedingungen heissen: *römische Erbmasse*, *Gang der französischen Geschichte*, *Ludwig XIV.* So wie die absolute Monarchie die staatlichen Kräfte zentralisiert, so vereinigen sich auch alle Geisteskräfte um den einen Brennpunkt: Paris, Versailles, den Monarchen. Die klassizistische Kunst ist die Krönung dieser kulturhistorischen Entwicklung; sie ist *eine* grosse Feier der französischen Monarchie. Innerhalb der Gesamtheit der Kunst ist es die Tragödie, welche als *die* Leistung des französischen Klassizismus angesehen werden muss. Sie ist, der zeitlichen Gegebenheit nach, eine höfische Kunst. Von deutscher Seite wird dies in gegnerischen Zeiten nur zu oft als abweisende Waffe gebraucht. Die klassizistische Kunst ist aber nicht nur höfische Kunst im Sinne des schönen, unterhaltenden Dekorums. Wie könnte sonst ihre Lebendigkeit und Dauer, und die Breite und Tiefe des Einwirkungsfeldes in Deutschland erklärt werden, wenn nicht der Kern dieser Dramatik, wie alles dessen, was auf Kunst Anspruch erhebt, ewige Gültigkeit besässe?

Die Tragödie Racines wird dies beweisen.

Das grand siècle bildet politisch und kulturell eine klar umfriedete Welt in der Welt. Auch die klassische Tragödie trägt den Stempel der Einzigartigkeit und vollkommenen Geschlossenheit an sich. Aber dieses Frankreich hat geistespolitische Tendenzen, welche, gefördert durch die reale historische Konstellation, nach

aussen streben. Eben dieses Expansionsbestreben wirkt sich auch in der Kunst, als einem Teil der grossen Welle französischen Geistes, die über Europa flutet, aus.

Vor allem ist es Deutschland, welches seit dem letzten Drittel des 17. und vor allem im 18. Jahrhundert dem Geist und der Kunst des westlichen Nachbarn ein offenes Feld bietet. Das Verhältnis Deutschlands zu Frankreich auf geistig-literarischem Gebiet während jener Zeit ist beispiellos. Die deutsche Literatur wird durch die französische geradezu kolonisiert.

Dass ein solches Phänomen möglich ist, hat seinen Hauptgrund in der historischen Entwicklung des Reiches, das heisst in seiner politischen und geistigen Auflösung und Zerrüttung. Vom Gesamtstaat ging die Macht auf die Einzelfürsten über, und diese orientieren sich nun ganz nach Versailles.

Infolge dieses politisch-kulturellen Entwicklungsganges fehlt es in Deutschland an starken und originalen künstlerischen Kräften, welche den französischen Einstrom abdämmen und ihm eine eigene Leistung entgegensetzen könnten. Dazu aber gesellt sich das bewusste Streben der deutschen literarischen Kreise, es den im hellsten Licht stehenden Erzeugnissen der französischen grossen Epoche gleichzutun. So setzt eine übereifrige Uebersetzertätigkeit ein, welche eine Menge schlechter Machwerke hervorbringt.

Vor allem sind es die Höfe, welche für den Einstrom der französischen klassischen Dramatik verantwortlich sind. Sie unterhalten französische Schauspieltruppen, sehen und hören also die französische Tragödie und Komödie im Original.

Um die Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts wird für die Einführung des klassischen französischen Dramas besonders wichtig der *Hof von Braunschweig.*

Es ist um der Gegensätzlichkeit willen interessant zu wissen, dass derselbe Hof schon früher für die Wanderbühne der englischen Komödianten von grosser Bedeutung gewesen war. Er hatte damals ganz in dieser englisch-holländischen Geschmacksrichtung gestanden. Nun, unter Anton Ulrich, vollzieht sich die Wendung zu dem französisch-klassischen Prinzip. Die erste stehende Bühne wird in Braunschweig eingerichtet, die Neubersche Gesellschaft, wichtig für das Schicksal Racines in Deutschland, wird hier seinen Ausgangspunkt nehmen.

Und für den Hof von Braunschweig endlich entsteht 1691 die erste Racine-Uebersetzung.[1]) Es ist seltsamerweise die «Athalie», welche im selben Jahre also, in dem Racine sie schuf, den Weg nach Deutschland findet und damit diesen französischen Tragiker erstmals ins deutsche Blickfeld stellt.

Dieses erste Auftreten sollte typisch sein für sein ganzes Schicksal in Deutschland; typisch in Bezug auf den Geist, mit welchem man ihm entgegentritt.

Die Rolle, welche Racine in dieser Kolonisierung der deutschen Literatur spielt, ist sehr begrenzt, wenn wir vergleichsweise an Voltaire erinnern, der überall in Deutschland seine Stellungen hat. Es ist sehr aufschlussreich, wenn eine deutsche geistige Epoche von Zeitgenossen «siècle de Voltaire» genannt wird. Ein «siècle de Racine» gibt es nicht. Es ist ein wichtiger Umstand, dass Racine im 18. Jahrhundert bereits eine historische Grösse ist, währenddem Voltaire als der Aktuelle, der lebendige Ausdruck des französischen Klassizismus erscheint. Von Racine hat man nichts als seine reinen, hoheitsvollen Tragödien, kaum dass seine Vorworte gelesen werden. Voltaire hingegen greift theoretisch in alles ein, verteidigt den Klassizismus und dringt so in viel breiterer Front in alle Geister ein. Und daher setzt man sich, wenn man gegen den französischen Klassizismus, vor allem auch gegen die französische Tragödie zu Felde zieht, mit Voltaire auseinander.

Der historische Racine wird im 18. Jahrhundert geradezu zu einem *Begriff* in Bezug auf die dramatische Kunst. Es gibt eigentlich sehr wenige, die geneigt sind, ihn als lebendige Kraft und nicht nur als schulgerechten Erfüller der Regeln zu betrachten; noch viel weniger versucht man, überhaupt eine Stellung zu ihm als Menschen zu gewinnen. Voltaire dagegen ist als Person mindestens ebenso wichtig wie als Geist; jedes kleinste Privatereignis wird, besonders in der Zeit des Sturms und Drangs, literarisch ausgeschlachtet.

Nach Tatsachen betrachtet ist das Reich Racines in Deutschland kein grosses. Er bricht in Deutschland niemals so elementar ein, auch in der deutschen Klassik nicht, wie es bei Shakespeare im Sturm und Drang der Fall ist. In der Zeit Gottscheds herrscht

[1]) F. Chr. Bressand: Athalia. Traur-Spiel auss der Heiligen Schrifft, verfertiget von Herrn Racine und aus dessem Frantzosischen in dass Teutsche übersetzet. 1691.

er, das heisst, die formale Seite seines Werkes, über unbedeutende und unfruchtbare Geister, in denen einfach die Zwangsvorstellung der Erreichung des französischen Tragödienstils rege ist. In der Zeit von Lessing bis in die Romantik, mit der einzigen Ausnahme des klassischen Goethe, wird Racine die Gegensätzlichkeit des deutschen und französischen Geistes zum Verhängnis.

In einem grösseren Zusammenhang gedacht aber wird sein Reich auch bedeutsamer: Racine ist nicht wegzudenken aus dem Ringen um ein *deutsches Drama,* und keine Zeit ist davon so erfüllt, wie das 18. Jahrhundert. Dieses bringt die Erfüllung und Vollendung in Goethes und Schillers Tragödien — und Racine ist hier bedeutungsvoll.

Da dieses deutsche Drama nicht organisch aus volkstümlichen Keimen durch die Intensität eines konzentrierten nationalen Lebens, durch eine Gesamtgeistigkeit wächst, sondern die Krönung einer reifenden Bildung ist, so wird Racine zu einem wichtigen Bildungsfaktor der deutschen dramatischen Kunst.

Das Schicksal Racines in Deutschland ist das Schicksal der Gesamtheit des französischen Klassizismus. Seine Stellung erleidet im Bildungsgang des deutschen Geistes tiefe Erschütterungen.

Gottsched orientiert systematisch und bewusst die deutschen Kunstbestrebungen nach Frankreich. Der Streit mit den Schweizern vermag an diesem reinen klassizistischen Himmel noch keine Wolken aufzutürmen. Sie weisen aber doch auf Milton, und das bedeutet für die Stellung der französischen Kunst ein erstes leises Beben.

Das Verhängnis aber für den Klassizismus ist das Auftauchen Shakespeares. Dieser Geist formt die zweite grosse Bewegung des 18. Jahrhunderts, welche vollendet, was Lessing begonnen hatte: den absoluten Bruch mit der französisch-klassizistischen Tradition.

Die Klassik, die sich aus dem revolutionären Sturm und Drang erhebt, steht in innerer Wahlverwandtschaft zum französischen Klassizismus.

Das ist in kurzen Zügen die Bewegung, der wir in den folgenden Kapiteln nachgehen. Es ist das Auf und Ab einer Welle, welches in seiner kausalen Verknüpfung notwendigerweise eine chronologische Darstellung fordert.

Der deutsche Geist hat bei der Bildung seiner dramatischen Kunst, die ein ganzes Jahrhundert füllt, Racine in die ganze Pro-

blematik seines eigenen Wesens hineingezogen; die Frage des Dramas in einem Volk bedeutet immer einen Brennpunkt aller seiner geistigen Kräfte und seelischen Anlagen.

Die Geschichte Racines in Deutschland von 1700 bis zum Ende der Klassik bedeutet also in tiefstem Sinne eine Geschichte des deutschen Geistes.

I. TEIL.

Von der Jahrhundertwende bis zum Sturm und Drang

Einführung.

Die Geschichte Racines in Deutschland beginnt, nach einwandfrei feststellbaren historischen Tatsachen, mit der Athalieübersetzung aus dem Jahre 1691. Es ist nicht ausgeschlossen, dass auf den Schaubühnen der englischen und französischen Komödianten Tragödien Racines aufgeführt wurden, wie ja auch Corneille und Molière in ihrem Repertoire figurieren. Allein es fehlt hierüber jede sichere Angabe. In einem Komödiantenverzeichnis aus Nürnberg wird aus dem Jahre 1662 zwar ein Alexanderdrama registriert und in einer Untersuchung über «Die englischen Komödianten in Oesterreich»[1]) möglicherweise als eine Verdeutschung und Wanderbühnenbearbeitung Racines angesehen. In diesem Fall stimmt aber das Datum nicht, denn Racines «Alexandre» entstand erst 1665. Der Verfasser des Verzeichnisses kann sich in der Jahrzahl geirrt haben, oder dann haben wir es mit irgendeiner Bearbeitung des beliebten Alexanderstoffes zu tun, was wesentlich glaubwürdiger ist. Wir dürfen vielleicht annehmen, dass Racinesche Tragödien auch im Spielplan der Wandertruppe des Johannes *Velten* vertreten waren; denn dieser berühmte Schauspieler und Komödienmeister drängte auf seiner Bühne, welche am Hofe zu Dresden eine Art Sesshaftigkeit erlangt und die Verbindung mit der feinen und gebildeten Welt hergestellt hatte, die groben Haupt- und Staatsaktionen zurück und wandte sich den französischen klassischen Tragikern zu, und zwar fast ausschliesslich. So ist es wohl möglich, dass Racine vor seiner Einführung am Braunschweiger Hof bereits

[1]) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 19. Jahrgang. S. 151.

in Dresden, im Rahmen eines gehobenen und formal reformierten Wandertheaters vertreten war.

Sicher erwiesen aber ist erst die deutsche «Athalia» von 1691. Bis zu ihrer ersten Aufführung vergeht ein halbes Jahrhundert; am 11. Mai 1742 geht sie, zweifellos erstmals, in Frankfurt über die Bretter.

Bressands Uebersetzung fällt erstaunlich rasch nach der Abfassung des Originals und der Erstaufführung in Paris.

Das spricht für die Bewusstheit, mit welcher man Werke der französischen Dramatik einbürgert und heimisch zu machen sucht. Dass es gerade die «Athalie» ist, spricht bestimmt nicht für eine ebenso bewusste Wahl dessen, was man einführt. Es ist in der damaligen künstlerischen Richtungslosigkeit und geistigen Zuchtlosigkeit absolut nicht abzusehen, dass die «Athalie» als Gehalt hätte erfasst werden können und als solcher der Zeit bedeutungsvoll gewesen wäre. Dazu ist das Publikum, auch das höfische, noch zu sehr im Bombast der zweiten schlesischen Schule und im Lärm der Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühne befangen.

In der Uebersetzung und Einführung der «Athalie» treffen sich zwei Bestrebungen: vor allem ist wohl in der Zeit vor Gottsched für jede Uebersetzung und Nachahmung eines französischen Kunstproduktes das Bestreben wichtig, die Kultur des Sonnenkönigs nachzuahmen, sich derart geistig und künstlerisch in die Höhe Frankreichs zu schwingen. Das allein spricht schon für eine notwendig sich ergebende Veräusserlichung des idealen Vorbildes.

Gleichzeitig aber regt sich, als original deutsches aesthetisches Empfinden, das Bedürfnis nach einer Klassizität, nach Norm, Grenze und Harmonie in der Kunst. Es äussert sich hier die ewige Bewegung alles geistigen Lebens: von Ungebundenheit zu Gebundenheit und umgekehrt. Der Stand der kulturhistorischen Entwicklung will es, dass dieses Bedürfnis nicht mit eigenen künstlerischen Kräften erfüllt werden kann. An Stelle einer deutschen Art der Klassizität wird die französische übernommen. Und da jedes klassische Kunstprinzip organisch das Moment der Form, der idealen Einheit und allgemein-gültigen Proportion in sich schliesst, so wird nun die französische klassische Tragödie vom deutschen Standpunkt aus, wie er sich aus den vorhandenen dramatischen Machenschaften ergab, *vor allem als Ideal der Form angesehen und erstrebt.*

Im Dienste dieser Bestrebungen steht die Uebersetzung der «Athalie». Bressand ist also in gewissem Sinne ein Vorläufer Gottscheds, und die deutsche «Athalia» weist auf Zweck und Wesen der «Gereinigten Schaubühne» hin.

Racine steht damit am Anfang der bewussten Wendung des deutschen Geistes nach Frankreich, zum Zwecke der literarischen, vor allem dramatischen Reform, der Zucht und Heilung der deutschen künstlerischen Verwilderung. Die Zeit im allgemeinen und diese literarische Tendenz bringen es mit sich, dass man sich in Deutschland jedoch nicht mit dem *Wesen und Gehalt* der Racineschen Tragödie *auseinandersetzt*, sondern sie als *formales Ideal* einfach *übernimmt*. Typisch für die Betrachtungsweise, welche bloss das rein Aeusserliche der Regelmässigkeit und Einheit wahrnimmt, ist die Tatsache, dass man von der Sprachkunst Racines nichts übernimmt, nichts lernt — und man hätte so viel lernen können.

Dieses erste literarische Erscheinen Racines in Deutschland sollte typisch werden für sein weiteres Schicksal.

In seinem «Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst» verzeichnet Gottsched noch eine weitere Racine-Uebersetzung aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts: den «Porus», also die Uebertragung von «Alexandre le Grand». Er datiert dieses Werk mit 1692.

Uehlin erweist aber in seiner Arbeit, dass Gottsched sich hier irrte und fälschlicherweise ein Libretto von Bressand, das diesen Titel führte, mit Racine aber nichts gemein hatte, als eine Uebersetzung betrachtete. Hingegen führt er, nach einer Angabe aus zweiter Hand, an, dass es in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts eine anonyme deutsche Alexander-Uebersetzung gegeben habe. Theaterzettel aus dieser Zeit verzeichnen sie. Dieser deutsche Alexander muss also auf einer Wanderbühne aufgeführt worden sein; in welcher Gestalt dies geschah, ist unklar. Es besteht, wenn man die Zeit in Betracht zieht, einige Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Alexander dem Charakter der Haupt- und Staatsaktionen angepasst wurde. Es ist ferner nicht zu bestimmen, ob diese Uebersetzung auf Anregung der Bressandschen «Athalia» entstand.

Auf alle Fälle ist festzustellen, dass die folgenden Jahre, was die Kritik und Würdigung der Athalie-Uebersetzung oder Racines

selbst anbetrifft, ohne sonderliches Interesse an diesen Dingen vorübergehen.

Die zweite Racine-Uebersetzung fällt ins Jahr 1706. Es ist die letzte, welche nicht mit Gottsched im Zusammenhang steht. Zu der «Athalia» steht sie in scharfem Gegensatz; daraufhin deutet schon der Titel: «Der grosse Alexander, Schauspiel aus dem Französischen des Herrn Racine durch eine gleichsilbige ungezwungene Uebersetzung, *aus Veranlassung eines zweifelnden Freundes,* in teutscher Sprache vorgestellet, von dem in der ehemaligen teutschgesinnten Genossenschaft genannten zerschellenden».[2])

Es ist interessant, dass wiederum Braunschweig der Entstehungsort dieser Uebersetzung ist. Aber der geistige Boden ist dennoch ein ganz anderer als bei der «Athalia». Dort die bewusste Tendenz nach Läuterung und Weiterentwicklung des deutschen Dramas auf Grund der als Ideal anerkannten französischen Vorlage; hier der Zweifel an der Fähigkeit der deutschen Sprache und Art, und die gelehrte Selbstverherrlichung, nun das Positive geschaffen zu haben. Diese Arbeit kann also in unserem Zusammenhang nur als Tatsache der Uebersetzung gewertet werden.[3])

Bis jetzt schwieg die Kritik noch ganz. Drei Jahre später aber, 1709, wird die erste und zugleich wohl die köstlichste aller Racine-Kritiken geschrieben. Sie findet sich, wo man sie kaum suchen würde, in einem Brief der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin von Hannover. Nicht weil sie literarisch wichtig ist, sondern der Originalität halber sei sie hier verzeichnet: « . . . Berenice ist eine von Racine commedien, so mir ahm wenigsten gefelt, denn ich kan nicht leyden, dass Berenice den Titus noch lieb hatt, wenn sie sieht, dass er ihrer müde ist undt sie mit seinem rival fort schickt. Alles geheüll, so sie hierüber hatt, macht mich ungeduldig. Sie solten den König von Comagen hübsch genommen haben und Titus veracht haben. Ich habe diese Commedie oft gesehen, aber nie gewusst, dass unsser König undt mad. Colone das sujet davon waren . . .»[4])

Die erstmalige Erwähnung Racines in einem literarischen Zusammenhang und also seine Bekanntmachung an ein weiteres Pub-

---

[2]) *Gottsched:* Nötiger Vorrat z. Gesch. d. dt. dramat. Dichtkunst. S. 276.

[3]) Vgl. *H. Uehlin,* S. 18 ff.

[4]) Briefe der Herzogin El. Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover. Hersg. von Ed. Bodemann. Bd. II, S. 230.

likum findet sich in einer norddeutschen Zeitung, der «Staats- und Gelehrtenzeitung des Hollsteinischen unpartheyischen Correspondenten».[5])

Hier steht unter dem 19. September 1721 in der Rubrik «Von neuen merkwürdigen gelehrten Sachen» folgende Notiz: «Amsterdam. Die Werke des Racine sind hieselbst in 2. voll. in 12. wieder aufgeleget worden, und ist dieser neue Druck mit verschiedenen Schriften und Anmerkungen vermehret».

In die erste Phase einer realen literarischen Stellung gelangt Racine in der Gottschedzeit. Eine Notiz in der «Frankfurter Gelehrten Zeitung» gibt ein deutliches Bild seines Aufstieges seit 1691.

Da steht am 24. August 1736 folgende ausführliche Würdigung: «Amsterdam. Allhier ist eine neue Auflage der Oeuvres de Mr. Racine ans Licht getreten ... Es wird nöthig seyn / die vortreffliche Gaben und aussnehmende Verdienste dieses *grossen Dichters* / welche jedermann zur Genüge bekandt sind / weitläuffig zu rühmen. Seine Gedanken sind reiff / und zeigen von den grossen Kräfften seines Verstandes. Seine natürliche und prächtige Abschilderungen sind deutliche Proben seiner fruchtbaren und gesunden Einbildungs-Krafft. Es herrschet in allen ein guter Geschmack / und man kann augenscheinlich wahrnehmen / wie das Feuer seines Geistes gestiegen. Mit einem Worte / *Racine stehet in grossem Ruhm nicht allein bey seinen Landes-Leuten* / sondern auch bey Ausswärtigen / welche gestehen müssen / dass alles / was er verfertiget / in seiner Art etwas vollkommenes habe ...»

Dies ist vorläufig in dieser Rezension wichtig: dass Racine jetzt als geistige Macht dasteht, dass er sogar in grossem Ruhm steht. Einer der wichtigsten Faktoren dieser Stellung ist Gottsched; ihn, den Begründer einer neuen literarischen Epoche in Deutschland, den Pionier für den französischen Klassizismus, sollen die folgenden Kapitel behandeln.

---

[5]) Schiffbeck.

I. KAPITEL.

Gottsched und seine Zeit

1. Gottsched.

Gottscheds literarische Stellung ist bedingt einerseits durch die allgemeingeistigen und die künstlerischen Verhältnisse des ausgehenden 17. Jahrhunderts, andererseits durch die französische Philosophie und Kunst des Zeitalters Ludwigs XIV. Aus dem ersten, aus der Lage des deutschen Dramas, ergibt sich für Gottsched die Notwendigkeit der Reform. Das zweite, Frankreich, gibt ihm den Punkt, an dem er seine Bestrebungen orientiert. Gottscheds Weg führt von den monströsen Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühne zu den klassizistischen Dramen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es ist der Weg vom künstlerischen Chaos zu schöner Geformtheit. Gottscheds Reformplan an und für sich entspricht durchaus dem deutschen historischen Bedürfnis, aber das *Wie* der Reform entspricht ihm nicht mehr. Der Weg des deutschen Dramas hätte ein anderer werden können, wenn der historische Augenblick ein anderer gewesen wäre, wenn ein deutscher grosser Dichter-Zauberer, Shakespeare, erschienen wäre, das deutsche Drama zu schaffen. Der Weg hätte sogar unter Gottsched ein anderer werden können, wenn er dort angesetzt hätte, wo Opitz den deutschen Boden verlassen hatte, ja selbst unter den Bedingungen, welche er selbst nun einmal festsetzt. Denn mit dieser Orientierung an einem fremden Muster erkennt Gottsched klar, dass die deutsche dramatische Dichtung, da sie aus ihrem volkstümlich-nationalen Kern des Wanderbühnenrepertoires sich nicht eigenständig zu wirklicher Kunst zu formen vermag, auf Grund einer *Bildung* gewandelt, ja gerade neu geschaffen werden musste. Er hat diesen Weg eröffnet, und ob er der richtige war, das zeigt die deutsche dramatische Dichtung eines Goethe und Schiller.

Dieser Bildungsweg führt nun, dem historischen Augenblick gemäss, nach Frankreich: Gottscheds dramaturgische Ziele leben in der Poetik Boileaus. So wird der Einstrom französischen Kunstgeistes durch Gottsched planmässig gesammelt, ihm wissenschaftlich und kritisch eine Basis gegeben, ihn zur einzigen Schulung des deutschen Drama gemacht. Gewiss, nur eine formale Schulung, gemäss der Auffassung der französischen dramatischen Kunst.

Aber sie ist berechtigt, sie ist ganz eigentlich *die* damalige Forderung. Dass Gottsched aber nicht darüber hinausgeht, dass er als erfülltes Kunstwerk wähnt, was nur Grundlage oder doch wesentlicher Teil davon sein kann, das ist sein grösster Fehler. Hätte er eine richtigere Auffassung der französischen dramatischen Dichtung vertreten, so wäre auch dieser Fehler unterblieben. Er hätte dann, wenn nicht die französische Trogödie geradezu zur Zwangsvorstellung geworden wäre, erkannt, dass sich der französische Klassizismus in seiner ganzen Traditionsbeschwertheit nicht ohne weiteres übernehmen lässt; oder er hätte, wenn er jenes eben als tunlich glaubte, die französische Tragödie, rein literarisch betrachtet, nicht nur als Formkunst aufgefasst. So aber ist es ihm nun möglich, mit einem Schlag, mit Hilfe der Neuberin, die Bühne zu reinigen, sie von einem Tag auf den andern nur noch den klassischen Franzosen offen zu halten.

Pradons «Regulus» wird aufgeführt, «Cid» und «Cinna» von Corneille; Gottsched übersetzt, unmittelbar für die Aufführung durch die Neubersche Truppe, 1730 die «*Iphigénie*» *von Racine*.

Diese «Iphigénie» nun ist das Fanal für eine ganze Reihe Racine-Uebersetzungen. Mit Gottsched beginnt die deutliche Bevorzugung Racines vor Corneille. Die vorhin zitierte Kritik in der Frankfurter Gelehrten Zeitung spricht dies ja ebenfalls aus, wenn sie bemerkt, dass die vortrefflichen Gaben und ausserordentlichen Verdienste dieses Dichters jedermann zur Genüge bekannt seien, und dass Racine in grossem Ruhm stehe.

Die Stellung Gottscheds zu Racine ist nur bestimmt durch die Reformbestrebungen, nicht aber durch das Interesse an der Racineschen Kunst als solcher. Dieses letztere, diese reine Schau und Erkenntnis, ohne Zweckverbindung, ist in Racines deutschem Schicksal sehr selten. Sogar bei Goethes und Schillers Haltung zu Racine besteht zum Teil eine solche Zweckverbindung.

Racine, den der Leipziger übrigens nicht so hoch stellt wie Corneille,[6]) ist in dieser Uebersetzung einfach der Prototyp der dramatischen Kunst — auf Grund seiner formalen Vollkommenheit.

Die Uebersetzung hält einer stilistischen Kritik nicht stand. Sie ist bloss in ihrer grundsätzlichen Bedeutung für das deutsche Theater zu verstehen und gerechtfertigt. Wir werden bei ihr, trotz

---

[6]) Gottsched: Schaubühne I. Teil 1742, S. 9.

der Darstellung, die sie bei Uehlin gefunden hat, länger zu verweilen haben.

Die Uebertragung als solche ist ein völlig poesieloses Erzeugnis, das, in der Ohnmacht, Racines Wort und seinen wundervollen Vers in der deutschen Sprache ausdrücken zu können, stets willkürlich und ungehörig ändert und umstellt. Der Reimschwierigkeit zufolge häufen sich unschöne Füllwörter, die den harten deutschen Vers noch holpriger machen. Das Racinesche Wort wird fast durchwegs übersteigert. In dem typisch Gottschedischen Bestreben nach Korrektheit, oder auch aus stilistischem Unvermögen, sucht er immer wieder den Ausdruck des Franzosen, der so sparsam, straff, so den innersten Geist einer Sache treffend und dabei von sanfter, schwebender Ruhe ist, zu verbildlichen, mit Umschreibungen zu verdeutlichen. Dass er damit eine unglaubliche Profanierung von Racines hohem Stil erreicht, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. Gottsched setzt sogar vor einen Eigennamen den bestimmten Artikel. Die Menschen Racines sprechen in einer sachlichen, ganz erdnahen Umgangssprache, die aber durch ein Wunder, welches Racine allein eigen ist, durchleuchtet und durchwärmt ist von der Idee. Sie ist eine Inkarnation der geistigen Wortbedeutung.[7])

Dieselben Menschen sprechen in der Uebersetzung in mühsam zusammengesuchten Worten, welche nichts als ihren Wortlaut tönen; sie sprechen nicht mit der Bewegung ihrer Seele, die Worte sind nicht dem Lauf der Empfindung angemessen, sie sind nicht wie ein Pulsschlag des Menschen, der sie spricht; sie sind oft bis zur Lächerlichkeit banal oder stehen als Racine so ganz fremde Sentenzen in der Luft.

Dieselbe Tendenz der Verdeutlichung zeigt sich schon im Personenverzeichnis, in dem Zusätze wie « . . . König in Argos . . . in Ithaka» . . . etc. stehen. Dagegen fehlt die Gestalt der Aegine aus dem Gefolge der Klytämnestra — ganz willkürlich und unberechtigterweise weggestrichen. Gottsched hat ferner Regieanmerkungen eingefügt, die im Orginal bezeichnenderweise fehlen. Das fliesst aus der unmittelbaren Bühnenbestimmung des Werkes, wie auch die Veränderungen im Personenverzeichnis. Er begründet dies selber mit dem Mangel an weiblichen Darstellerinnen bei den Schauspieltruppen.[8])

[7]) K. Vossler: J. Racine, S. 185.

[8]) Gottsched: Iphigenie: Vorrede zur Ausgabe von 1734.

Eine vollständige Anpassung ans Praktische also. Diese Anpassung geht noch weiter, verhängnisvoll weiter. Gottsched hat dem letzten Akt eine kurze Szene angehängt, welche Achill und Iphigenie unter dem Segen und den Umarmungen der Mutter glücklich vereinigt. «... Ich habe denselben», führt Gottsched in der Vorrede aus, «den Zuschauern zu gefallen, gemacht, die bey der Vorstellung dieses Stückes, nach der racinischen Art es zu beschliessen, noch immer zweifelhaft bleiben: ob Iphigenie wirklich leben geblieben, oder nicht? Indem ich sie aber von dem Achilles, der ohnedem so eifrig gewesen, sie zu schützen, gleichsam im Triumphe ihrer Mutter wiederbringen, und also die Erzählung des Ulysses sichtbarlich bestärken lasse: so hoffe ich dadurch nichts gethan zu haben, was der Wahrscheinlichkeit zuwider liefe. Die kurzen Worte, womit diese erfreuten Personen einander ihre Gedanken zu verstehen geben, werden auch verhoffentlich den Affekt der Zuhörer nicht matt werden lassen, wenn nur die spielenden Personen recht das ihre dabey thun...»[9])

Diese Veränderungen wären nicht möglich, wenn Gottsched die Tragödie Racines als tragischen Gehalt und nicht als tragisch ideale Form aufgefasst hätte. Die Vorrede von 1734 drückt dies deutlich genug aus: «... Es ist das zärtliche Wesen, das ungezwungene und leichfliessende Sylbenmass, die angenehme Nachlässigkeit, die in seiner Schreibart herrschet, und der Natur so ähnlich ist, dass man nicht einen Poeten sondern die aufgeführten Personen selbst zu hören vermeynet; wenn man ihn lieset...»

Der Eindruck, den Racines Lektüre hervorruft, ist also der einer vollendeten stilistischen Harmonie, des schönen Masses. Dass dabei doch noch die ganz richtige Bemerkung von dem Natürlichen dieses Stils mitunterläuft, ist hoch anzuschlagen, ändert aber an der Gesamtauffassung nichts. Wenn Gottsched über den Inhalt der Tragödie schreibt, so weiss er eigentlich nur zwei Dinge: die durchgängige tragische Gerechtigkeit, infolge deren Racine «... es nicht für gut gehalten, eine tugendhafte Prinzessin, die zumal keines Fehlers schuldig war, aufopfern zu lassen...»[10]) Die Ge-

---

[9]) Gottsched: Schaubühne II. Teil, S. 32. Vgl. auch Vorrede zur Ausgabe von 1734.

[10]) Gottsched: Vorrede zur Ausgabe von 1734.

stalt der Eriphile wird nun einfach in dieses Gerechtigkeitssystem, als die Gestalt einer rein technischen Frage, hineingestellt.[11])

Das zweite für Gottsched Wichtige des Inhaltes ist dies, dass Mitleid und Schrecken, als *die* Affekte des Trauerspiels, von Anfang bis zum Ende herrschen. « . . indem sichs erst am Ende zeiget, dass Iphigenia erhalten bleibt . . .».[12])

Auch diese letzte Bemerkung ist im Wesentlichen eine allgemeine Kompositionsfrage der Tragödie, die aber das, was Racinesche Tragik ist, keinesfalls erschliesst.

Es gibt in der Vorrede eine Stelle, welche für Gottscheds Auffassungsweise sehr typisch, und zugleich der Ausgangspunkt eines unseligen Zirkels ist, in welchem sich die Racine-Kritik im ganzen 18. Jahrhundert und am allerschärfsten in der Romantik dreht: die antiken Stoffe in Racines moderner Dramatik.

« . . . Indessen», führt Gottsched aus, «habe ich selbiges (die Iphigenie) nochmals übersehen und verbessert, auch die französische Art, einander mit Ihr anzureden, durchgehends in das alte griechische und römische Du verwandelt: als welches uns einen weit edlern Begriff von der ungekünstelten Einfalt der damaligen Zeiten beybringt . . .».[13])

Als ob Racine je in seinen aus Euripides genommenen Stoffen die Darstellung der «ungekünstelten Einfalt» der damaligen Zeit beabsichtigte, als ob sein Genie ihm ein derart leeres Antikisieren erlaubt hätte! Seine Stellung zur Antike ist eine ganz andere.

Port-Royal gab Racine eine vollkommene humanistische Bildung. Sie gab ihm einen Sinn und ein Gefühl sondergleichen für die antike Tragödie, aber eben nicht nur für das Aeussere, für die Technik der Bühne, mögen seine Werke noch so sehr die Aristotelischen Forderungen erfüllen. Was ihm an der antiken Tragödie lebendig wurde, das ist die Tragik schlechthin, nicht das Kostüm, die Geste, das stilistische Detail, nicht die Form. Und er erkannte diese Tragik nicht nur als reiner Humanist, sondern als Jünger Pascals, als Vertreter des jansenistischen Geistes. In grosser Perspektive zog Racine die religiös-geistige Linie von der Antike bis zu seinen Tagen. Der jansenistische Gedanke der Gnadenwahl schien ihm auch in der griechischen Gläubigkeit und

[11]) Vgl. K. Vossler: J. Racine, S. 112—114.
[12]) Gottsched: Vorrede zur Ausgabe von 1734.
[13]) Gottsched: Schaubühne II. Teil, S. 32.

tragischen Kunst lebendig. Am unverhülltesten musste er ihn in Euripides sehen, dem letzten des Perikleischen Dreigestirnes, dem erdnahesten, dem Tragiker des deux ex machina, aber auch des innerlich zerrissenen schuldbewussten Menschen.[14])

Aus der ganz nach innen gerichteten Grundstimmung des Jansenisten erblickt er in der griechischen Tragödie nicht vor allem die apollinische Schönheit, das Ideal der Form; dies hätte ihn unbedingt zu der höher-klassischen Kunst des Sophokles führen müssen. Sein Blick geht auf die ethisch-metaphysische Problematik der Tragödie, welche ihm in Euripides am deutlichsten zu Tage tritt. Er nennt ihn denn auch «extrêmement tragique . . .».[15]) Daher ist es auch die tragische *Fabel*, in welcher sich Racine von Euripides entfernt, aber «. . . pour ce qui regarde les passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement . . .».[16])

In der selben préface heisst es aber weiter: «. . . J'ai reconnu avec plaisir, par l'effet qu'a produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes . . .».[17])

Racines Tragödie ahmt nicht nach im äusseren Sinne der dramatischen Technik, wie es Gottsched in seiner «Verbesserung» fordert. Sie ist französisch, sie will es sein, und deshalb ist sie ursprünglich. Die äusserlich antike Gestalt hat damit nichts zu tun. Racines Tragödie ist Tragödie des Geistes, Seelentragödie und somit allgemein menschlich; sie ist nicht mit dem ängstlichen historischen Blick gestaltet. Tragödie der menschlichen Seele ist gültig und in sich gleich im antiken Griechenland wie in der Zeit Ludwigs XIV. Das sagen jene oben zitierten Worte, die eine Weltweite und geistige Gesamtschau ohnegleichen aufdecken. Paris ist Athen, das Antike nähert sich dem Modernen; die französische Iphigenie trägt in sich dieselbe menschliche Problematik, wie die griechische, wenn sie schon nicht im antiken Faltengewand erscheint und überhaupt ihr äusseres Wesen durchaus französisch ist.

Gottsched hat die Racinesche Tragödie in ihrem Verhältnis zur antiken volständig missdeutet. Und Unzählige nach ihm fahren

---

[14]) Vgl. K. Vosseler: Racine, S. 154.
[15]) Racine; Iphigénie; préface; Mesnard III. p. 143.
[16]) Racine: Iphigénie; Préface, éd. Mesnard f. III p. 142.
[17]) Racine: Iphigénie; Préface, éd. Mesnard f. III p. 142.

darin fort, dieses Besondere Racines, seinen grossen Versuch der Versöhnung antiken und modernen Geistes, zu *dem* Fehler seiner Kunst zu machen.

Aber ganz abgesehen von der Verkehrtheit, in das Wesen der Racineschen Tragödie diese leer antikisierende Gebärde hineinzufügen, so ist es auch eine Unmöglichkeit in Bezug auf Racines Dialog. In diesem so durchkomponierten Vers lässt sich auch nicht ein Wort anders setzen; nicht nur weil der äussere Schliff es verbietet, sondern weil das Wort in diesen Tragödien eben nicht ein rhetorisches ist, sondern, so leicht und schwingend es scheint, ein aus dem Ganzen hervorgewachsener, sublimierter Ausdruck des gesamten inneren Kräftespiels. Das Wort in den Tragödien Racines ist «Alles und Nichts».[18])

Dass Gottsched dieses Wort zu ändern unternimmt, zeigt, wie wenig er die Sprache Racines kennt. Das beweisen auch seine Entschuldigungen und Ausführungen in der Vorrede zur ersten Ausgabe; denn im Grunde ist es so, dass Racine eigentlich unübersetzbar ist; daher gibt es auch keine Gründe dafür und dawider.

Aber, wie schon gesagt, Gottscheds Uebersetzung ist nicht nur von diesem rein künstlerischen Standpunkt zu betrachten.

Die angehängte Schlusszene endlich gibt ebenfalls klaren Aufschluss über Gottscheds Einsicht in die Tragik Racines. Er führt aus, dass er diese Szene aus Rücksicht auf das Publikum hinzugefügt habe. Es ist aber zugleich ein persönliches poetisches Prinzip damit verbunden: das der Wahrscheinlichkeit. Die betreffenden Kapitel der Kritischen Dichtkunst sind hier vorweggenommen.[19]) Es handelt sich dort um den Gegensatz von wunderbar und wahrscheinlich. Als Aufklärer und reiner Praktiker verwirft Gottsched das Wunderbare in der Poesie ganz, oder lässt es doch nur sehr bedingt gelten, so dass kaum mehr von wirklich Wunderbarem gesprochen werden kann.[20]) Dem Wahrscheinlichen dagegen, als der natürlichen Folge des Aristotelischen Nachahmungsprinzipes,[21]) dem Gottsched uneingeschränkt huldigt, räumt er volle Geltung und höchste Wichtigkeit ein. Beobachtet der Dichter, in welcher

---

[18]) K. Vossler; Racine, S. 173.
[19]) Gottsched: Krit. Dichtkunst, Kap. V. VI.
[20]) Gottsched: Krit. Dichtkunst; Kap. V. S. 190.
[21]) Gottsched: Krit. Dichtkunst; Kap. V. S. 198.

Gattung der Poesie es auch immer sei, das Gesetz der Wahrscheinlichkeit nicht, so ist sein Erzeugnis ungereimt und lächerlich.[22])

Den Punkt der Wahrscheinlichkeit glaubt Gottsched bei Racine durch seinen Zusatz nun in Sicherheit.

Eine andere Sorge, die nämlich, dass er mit seinem Schluss am springenden Punkt der Tragödie, am zentralen Problem ganz vorbeigeschossen hat, berührt ihn nicht.

Wichtiger für das wesentlich Racinesche in der ganzen Tragödie als Iphigenie und Achill, und ganz besonders deren glückliche Vereinigung am Schluss, ist die Gesalt der *Eriphile,* womit Racine die Fabel des Euripides aus der übersinnlichen Gottessphäre in seinen ganz persönlichen Kreis der Menschen zieht. Er überwindet damit nicht nur die Klippe des Menschenopfers und des Maschinenmässigen, sondern er verändert mit dieser Gestalt im Grunde den Sinn der Tragödie; denn Eriphile ist aus dem Kreise der so ganz nur Racine gehörigen Menschen, welche zwiespältigen, zerrissenen Geistes und Herzens sind, Menschen, deren Dämon aus ihrem innerlichsten Menschenwesen heraus die Schicksalsfäden unheilvoll schlingt. *Das Gewissensproblem,* welches mit dieser Gestalt in das Drama des aussermenschlichen Schicksals dringt, ist, trotzdem es äusserlich in einer Nebenrolle, nur wie fernes Wetterleuchten, durch das ganze Geschehen zieht, vor allem andern wichtig; denn es ist *das* Thema der Racineschen Tragödien, das er immer wieder abwandelt, in jedem Grad der Schärfe, und dessen höchste Steigerung, die *«Phèdre», unmittelbar auf die «Iphigénie» folgt.*

Ausser dieser falschen Auffassung der Racineschen Tragödie weist die Modifikation des Schlusses noch auf einen andern Zug hin, der Gottsched und seiner ganzen Zeit eigen ist. Die angehängte Szene der glücklichen Vereinigung der Liebenden ist eine deutliche *Umbiegung ins bieder-Bürgerliche.* Diese Tendenz zeigt sich in der ganzen Uebersetzung schon in der Sprache, welche in der neuen Schlusszene denn auch nicht den Ausdruck «Frau Mutter» verschmäht. Die «Iphigenie» ist dem typisch bürgerlichen Gerechtigkeits- und Glückseligkeitsgefühl, das nicht leicht einen tragischen Untergang hinnimmt und nach allen Erschütterungen ein gutes Ende sichtbar und nach seinen Begriffen vor sich sehen

[22]) Gottsched: Krit. Dichtkunst; Kap. V. S. 198.

will, angenähert. Der grosse Eindruck der Tragik geht zu einem guten Teil verloren. Es sieht nun tatsächlich so aus, als ob die ganze Handlung nur dahin ziele, Achilles und Iphigenie nach vieler Unbill sich glücklich vereinigen zu lassen.

Bei einer Tragödie Corneilles, dessen Helden ein klar sichtbares, beinahe unmenschliches Staatsheroentum zur Schau tragen, wäre diese Umbiegung jedenfalls weniger gut zu bewerkstelligen gewesen, als bei Racines nur menschlichen Helden. In aller Verballhornung liegt damit, dem Uebersetzer unbewusst, ein Kern Wahrheit, ähnlich wie wir es bei Goethes Racine-Parodie im Jahrmarktsfest zu Plundersweilern sehen werden.

Dies alles fällt bei Gottsched nicht ins Gewicht. Seine Uebersetzung mit ihren Modifikationen des Originals soll einer verwilderten Bühne den Zaum der Gesetzlichkeit, des guten Geschmacks, des hohen Stils, der antik-klassischen Form überwerfen. Racine soll das deutsche Theater und das deutsche Publikum zu der hohen dramatischen Kunst erziehen, das heisst, auf die Höhe der *Formvollendung* führen.

Der rein praktische und rein formale Bühnenstandpunkt ist die Basis aller Theorie Gottscheds über dramatische Kunst. Seine «Kritischen Beiträge zur Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit» setzen sich, von diesem Gesichtspunkt aus, wiederum mit Racine auseinander, und zwar in einer «Abhandlung von denen auf dem Schauplatz sterbenden Personen».[23])

Der Titel bringt deutlich zum Ausdruck, in welchen Zusammenhang Racine hier gestellt wird: in das rein Bühnenmässige, Szenische, Praktische. Und dies bei Racine, mit der so kargen, stillsten Bühne, welcher so ganz das grosse tönende Wort und die weite Gebärde des pathetischen Willenshelden fehlt, die keinen Anspruch auf Glanz und szenische Eindrücklichkeit macht, ihn ja gar nicht erheben *kann*.

Gottsched aber erscheint gerade diese Stille und Innerlichkeit ein Mangel, und auf Grund von starren und oberflächlichen dramaturgischen Prinzipien stellt er beispielsweise nun folgende Ansichten auf: Der Tod durch Opferung, meint er, sollte auf der Bühne vorgestellt werden, weil damit meist der tragische Knoten aufgelöst werde. Demnach: « . . . Iphigenie soll sterben, und des

---

[23]) Gottsched: Krit. Beiträge, 13. Stück, S. 398 ff.

Orakels Ausspruch bringt Eriphilen den Tod. Hier war ein unerwarteter Todesfall. Es geschah am Ende der Handlung — da der Dichter viel Personen auf den Schauplatz führen konnte. Ich glaube also, es hätte Racine seine Iphigenie durch die letzte Vorstellung *recht lebhaft machen können* . . . dergleichen Vorstellungen sind sehr nachdrücklich . . .».[24])

Ein anderer Vorschlag betrifft den «Britannicus». Er wird als Exempel für das dramatische Geschehen bei der tödlichen Wirkung des Giftes herbeigezogen. «. . . Der Britannicus des Racine», meint Gottsched, «hätte uns hierinnen ein gutes Muster sein können, wenn er nach genommenem Gifte noch einmal den Schauplatz beträte . . .».[25])

Diese in der kritischen Dichtkunst wurzelnden Ansichten werden Racine niemals in seinem wahren Wesen gerecht. Der herkömmliche Masstab muss ihm gegenüber abgelegt werden.

Gottscheds Stellung zu Racine ist bloss unter ganz bestimmten Voraussetzungen, Einschränkungen, nicht im einzelnen, sondern in der grundsätzlichen Beziehung zu einer klassischen Kunst zu begreifen. Sein Bestreben, das deutsche Drama aus dem Wirrsal der Wanderbühnenkunst zu lösen, lässt ihn den zweifellos richtigen Weg der antiken, bezw. französischen tragischen Kunst einschlagen, den der strengen Geformtheit, der Einfachheit und Geschlossenheit. Dass Racine darin unter allen Franzosen am weitesten ging, das formale Erbe der Antike sublimierte und in eine ideale Höhe erhob, das erkennt Gottsched ebenso zweifellos. Und daher erscheint er ihm als Radikalmittel für das deutsche Theater. Das deutsche Drama muss Racinisch-regelmässig werden, es soll die Forderung der geradlinigen Handlung erfüllen, wie die «Bérénice» sie als vollkommenes Vorbild besitzt.[26]) In Hinblick auf das deutsche Drama, aus dessen entwicklungsgeschichtlichem Bedürfnis heraus, sieht Gottsched sein tragisches Muster richtig, das heisst dem historischen Moment angemessen. Losgelöst von dieser Zweckverbindung erscheint das Bild Racines verzerrt und entleert. *Racine als Form*, so sieht die Gottschedzeit den französischen Tragiker.

---

[24]) Gottsched: Krit. Beiträge, 13. Stück, S. 400.
[25]) Gottsched: Krit. Beiträge, 13. Stück, S. 404.
[26]) Gottsched: Krit. Dichtkunst, S. 715.

Nach Gottscheds Uebersetzung und Aufführung der «Iphigenie» entstehen aus dem Kreis seiner Getreuen in der Zeit zwischen 1729 und 1767 eine grosse Zahl Racine-Uebersetzungen, darunter 1766 die erste, anonyme, metrische Gesamtübersetzung. Sie stehen alle im Zeichen der Literaturreform, und durch ihre Darstellung auf der Neuberschen Bühne ziehen die neuen Kunstprinzipien tiefe und umfassende Kreise der Wirkung.

Es ist ein grosser Beweis des Willens nach Höherem auf der Bühne, wirklich eine Art des «l'art pour l'art», wenn schon ein Jahr nach der «Iphigénie» die *«Bérénice»* in der Uebersetzung von Ad. Bernh. Pantke in Leipzig von Neubers aufgeführt wird. Dass die Darsteller es nicht leicht haben mit diesem Werk, welches so ganz nur Entsagung und stillstes Niederbrechen ist, sagt ein Brief Johann Neubers an Gottsched vom 28. Juni 1730: «... Nun klingt die Berenize besser als in Leipzig», schreibt er. Die Fortsetzung des Briefes gewährt uns einen Einblick in die Schwierigkeit des Unterfangens, in die kontroverse Haltung des Publikums, dieser neuen Kunst gegenüber. «... hier hatten einige vornehme die Verstand davon haben wollen (von der «Bérénice») diese Gedanken: Man sollte nur in den gar langen Reden hier und da ab gebrochen und noch eine andere Person haben dazwischen reden lassen, damit der Zuhörer nur einige Veränderung bekäme ...».[27])

Die ganze Kluft zwischen der herkömmlichen barocken Komödienkunst und Racines romanischer, hoher, strenger Welt öffnet sich in diesen Worten. Urteil und Gefühl des Publikums sind noch beherrscht von der rein äusseren Schaukunst der Haupt- und Staatsaktionen. Dieser Tradition gegenüber ist Racine, und besonders die «Bérénice», das Fremdeste und Fernste. *Diese* Tragik, die auf keinen äusseren Glanz angelegt ist, die ohne rein bühnenmässige Lebhaftigkeit ist, weil sie sie nicht haben kann, vermag die alte Kunstauffassung nicht zu sich umzubiegen. Es ist vielmehr das Umgekehrte der Fall, wie Neubers Brief beweist. Die «Bérénice» scheitert an der barock-deutschen Tradition. Sie ist zu hoch, zu wahr und zu schlicht und doch zu anspruchsvoll in ihrer reinen Menschlichkeit. Hat sich doch diese Tragödie, die nicht durch äussere Grösse, sondern allein durch die Menschenseele und das reine Wort wirkt, selbst damals auf dem französischen Theater

[27]) *Fr. v. Reden-Esbeck:* Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, Leipzig 1881. S. 94.

nicht behaupten können. So darf ihr völliges Missverstehen im Deutschland jener Zeit nicht so sehr verwundern. Was kann daraus anders folgen als, dass entweder die «Bérénice» in Deutschland untergehen muss, oder dass sie dem Geist der Zeit und des Volkes angepasst wird? Das Letztere ist der Fall.

Trotz des Neuberschen Idealismus, die hohe Kunst zu wollen, geht es doch nicht ohne Konzession an das Publikum. Ihr verfällt eben die «Bérénice». Sie wird 1730 auch in Dresden gespielt, und zwar unter folgendem vielsagendem Titel: «*Berenize, oder der zärtliche Abschied . . .*».[28])

Das Publikum wünscht die «Bérénice» minder «langweilig», es wünscht Szenen, Situationen, Ton, Gebärde, es wünscht äusserlich sichtbar, was im innersten Wesen des Helden vorgeht. Dies alles verspricht nun allerdings der Titel. Von der ganzen Bérénicewelt aber enthält er nichts mehr. Das zarteste und tragischste Gebilde Racines ist auf einen Titel gebracht, welcher der comédie larmoyante würdig wäre. Racines «Bérénice» ist nicht theatralisch, wie dieser Theaterzettel sie auffasst, aber sie ist dramatisch im höchsten Grad; sie ist nicht zärtlich, rührselig, sondern gross und erschütternd; sie erschöpft sich nicht in der bühnenwirksamen Trennung zweier Liebenden, sondern sie lässt im Rampenlicht, im strengen Raum, ohne grosse Gebärde, aber mit erfülltestem Wort das unerbittliche Staatsgesetz und eine ebenso notwendige, sinnerfüllte Liebe schmerzvoll zusammenprallen. Die Menschen brechen daran nieder, aber schön und gross wie etwas Ueberirdisches bricht daraus das Neue: der Wille und die Hingebung an das ethische Gesetz, das heisst, Verzicht und Entsagung auf menschliches Glück, der Sieg über sich selbst.

Dieses Ringen kann nun allerdings nicht mit einem herkömmlichen dramatischen Schulbegriff gefasst werden; vor allem nicht mit einem derart komödienhaften und bürgerlich-rührseligen, der nur die alleräusserste Hülle der Handlung berührt und weiter nichts.

Wie die Aufführung selber sich nach diesem Theaterzettel gestaltete, kann nicht nachgewiesen werden; ob Veränderungen, gemäss den Wünschen des Publikums vorgenommen wurden ist ungewiss. Allerdings fällt diese «Bérénice», die übrigens «Ein Teutsches Schauspiel» genannt wird, unter Unterschlagung des

---

[28]) Fr. v. Reden-Esbeck: Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen; S. 98.

Uebersetzers, in die Anfangszeit der Neuberin, wo sie noch, ganz auf Seiten der französischen Kunst, die Originale getreu wird aufgeführt haben. Etwas Aehnliches wie in Dresden erfolgt auch in Hamburg mit dieser Tragödie. Sie wird 1732 hier aufgeführt, aber «... den Beschluss macht ein lustiges Nachspiel: die verliebten Geister ...».[29])

Das neue klassische Prinzip und das alte harlekinmässige stehen unmittelbar nebeneinander. Der Widerstand des deutschen Kunstempfindens gegen die französische Art wird hier ganz augenscheinlich. Das Schwankhafte, Lustige, Derbe mit seinen volkshaften Ansätzen dramatischer Kunst umgibt die Racinesche Tragödie, trägt ihre angestammte Wesensart in sie hinein.

Die Veräusserlichung der Racineschen Kunst auf das reine Prinzip der Form ist nicht das einzige, worin sich der Kunstgeist des Gottsched-Kreises charakterisiert. Der tragische Zentralgedanke Gottscheds, der moralische Satz und Zweck, den er mit einer Engstirnigkeit sondergleichen vertritt,[30]) macht sich auch bei der kritischen Wertung Racines geltend. Noch starrer als in seiner Kritischen Dichtkunst verficht Gottsched dieses Prinzip in einer akademischen Rede, wo es heisst: «Ein Trauerspiel ... ist ein lehrreiches moralisches Gedicht, darin eine wichtige Handlung vornehmer Personen auf der Schaubühne nachgeahmet und vorgestellet wird. Es ist eine allegorische Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat ... Die Tragödie ist also ein Bild der Unglücksfälle, die den Grossen dieser Welt begegnen und von ihnen entweder heldenmütig und standhaft ertragen oder grossmütig überwunden werden. Sie ist eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster ... Sie lehret und warnet in fremden Exempeln; ... sie schicket ihre Zuschauer allezeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause ...».[31])

Zu dieser Theorie zieht er nun Racine als Beispiel heran: «... Da bin ich selbst zugegen, wenn ein Porus mitten in seinem Unglücke auch bei einer verlorenen Krone noch grossmütig ist; und seinen Besieger auch in den Fesseln nicht sklavisch, sondern

---

[29]) Friedr. Joh. v. Reden-Esbeck: Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen; S. 112.

[30]) Gottsched: Krit. Dichtkunst, X. Kap. S. 711, 713.

[31]) Gottsched: Gesammelte Reden, S. 566—67.

königlich erwartet ... da sehe ich einen weisen Titus, seine zärtlichste Liebe, der Begierde ein guter Kaiser, ja die Lust der Welt zu werden, aufopfern; und seine Berenice mit gleicher Standhaftigkeit einen Kaisertron verlassen ... Ich bewundere solche Helden. Ich verehre ihre Vollkommenheit. Ich fasse einen edlen Vorsatz, sie nachzuahmen, und fühle einen heimlichen Ehrgeiz nicht schlechter als sie befunden zu werden ...».[32])

Wenn, jenem eben angeführten Theaterzettel zufolge, Racine ins damalige deutsche Kunstempfinden umgebogen wird, so ist das die unbewusste Reaktion des *deutschen* Wesens, seine Andersartigkeit, welche solche Kompromisse schliesst. Bei Gottsched hingegen ist diese Bespiegelung der eigenen Grundsätze in Racine höchste Bewusstheit. Es ist vergleichbar der Art, mit welcher später Shakespeare zum Tummelplatz aller individuellen dramatischen Prinzipien wird.

Das Erste ist daher eine viel weniger krasse Fälschung als das Zweite: hier wird mit aller Bewusstheit Racine nicht so gelassen, wie er ist, weil man in ihn hinein eine künstlerische Anschauungsweise dichtet, welche deutsche Aufklärung des 18. Jahrhunderts ist. Der Standpunkt einer objektiven Betrachtung ist noch fern.

Noch viel starrer aber erscheint dieser moralische dramaturgische Grundsatz bei einem Gottschedianer und Uebersetzer Racines, bei Ludwig Fr. Hudemann aus Hamburg. In einem Brief an Gottsched vom 22. Juni 1735 heisst es: «... Daher habe ich mich auch auf Anmahnen einiger guter Freunde zur Uebersetzung der *Phädra des Racine* verstanden: und zwar um desto lieber, *als die in dieser Tragödie befindliche Moral meines Erachtens ganz untadelich ist.* Man sieht in derselben nicht eine mit den gewöhnlichen Reizungen begleitete lasterhafte Liebe, die Herzen bezaubern, sondern diesen thörichten Affen durch sein unsinniges Verfahren und Wählen einen Abscheu erwecken, um nicht reizen, sondern schrecken, auch sich endlich die wohlverdiente Strafe zuziehen ...».[33])

Racines «Phèdre» wird hier als moralisches Exempel statuiert, in den engsten Raum gespannt und mit der trivialsten poetischen Gerechtigkeit gemessen. «Phèdre» als bürgerlich sittigend also, da

[32]) Gottsched: Gesammelte Reden, S. 569.

[33]) Fr. v. Reden-Esbeck: Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, S. 175.

Racine in ihr die ewige Art unseres menschlichen Wesens dichterisch gestaltete: der Wille und die Sehnsucht nach der Reinheit des Herzens, die letzte Weisheit, die uns gegeben ist. Dies aber ist nun ganz bestimmt keine engstirnige Bürgertugend des beginnenden 18. Jahrhunderts; es ist nicht Weise und nicht Gellert.

Hudemann hat ausser der «Phèdre» noch die «*Athalie*» und die «Iphigénie» übersetzt: jene 1753 und diese 1767. Sie tragen den stümperhaften Charakter fast aller vorklassischen Uebersetzungen.

Er hat Racine auch nachgeahmt. Der Titel zu seiner Athalie-Uebersetzung lautet nämlich: «Jesabel und Athalie. Zwey Trauerspiele. *Jenes hat selbst verfertiget,* dieses aber aus dem Französischen des berühmten Racine übersetzet . . .».

Diese «Jesabel» nun ist als Ergänzung zu «Athalie» gedacht; das verwandtschaftliche Band allein drückt diese Beziehung schon aus, denn die Jesabel ist die Mutter der Athalie. Hudemann arbeitet im gleichen Stoffkreis wie Racine, verwendet den Alexandriner und, wie in der «Athalie», Chöre. Aber ein Trauerspiel ist dieses Hin und Her von Anhängern der zwei verschiedenen Religionen nicht. Es ist ein Intrigenstück übelster Sorte, das, gut Gottschedianisch, den Zweck hat, ein Spiegel für «die wüsten Spötter des göttlichen Namens» zu sein und der «Beförderung des rechtschaffenen Wesens, das aus Gott ist», zu dienen.[34])

Mit Racine hat das Ganze im Wesen nichts zu tun; es ist ungeheuerlich, diese beiden Werke in einem Atem als zusammengehörig zu nennen. Von Racine ist nichts da als das Aeusserlichste der Form.

Nach der «Iphigénie» entstehen eine ganze Reihe Uebersetzungen.[35]) 29 im Ganzen, die erste metrische Gesamtübersetzung von 1766 mit einbezogen. Für unser Problem von grösserer Bedeutung ist bloss diese Gesamtübersetzung, nicht ihres Charakters wegen, den teilt sie mit allen andern, sondern wegen der beigefügten kritischen Besprechungen.

Die erste metrische Gesamtübersetzung entsteht in Braunschweig, da wo Racine ins deutsche Blickfeld getreten war. Das Werk ist anonym und der damaligen Kurfürstin gewidmet. Was

[34]) Hudemann: Jesabel und Athalie, Vorrede.

[35]) Siehe Uebersetzungsverzeichnis zu vorliegender Arbeit; vgl. H. Uehlin, S. 37 ff.

nun die uns interessierenden Kritiken anbetrifft, so übersetzt der Verfasser zum Teil Urteile des jüngeren Racine und drückt damit indirekt seine persönliche Meinung aus, zum Teil führt er Urteile von andern Franzosen an, deren Namen er verhüllt, zum Teil sind es seine persönlichen Betrachtungen.

Die Uebersetzung erscheint ein Jahr vor Lessings «Hamburgischer Dramaturgie», das heisst, der Kraft, welche die Stellung der französischen klassischen Tragödie in Deutschland erstmals ganz erschüttert. Die Gegensätzlichkeit in einer derart zeitlichen Nähe ist nicht uninteressant. Die persönliche Kritik des Verfassers bewegt sich in der bewährten Praxis des Vergleichs von Racine mit der Antike und Corneille. «Britannicus ist ein Stück, das den Alten beykommt . . .»;[36]) vom ersten Auftritt des dritten Aufzuges glaubt er nicht. « . . . dass er dem schönsten Auftritte der Stücke des grossen Corneille vieles nachgebe . . .».[37]) Ebenso wird in der «Bérénice» der unglückselige und unhaltbare Vergleich mit Corneilles «Tite et Bérénice» gezogen.[38])

Die sehr am Einzelnen haftenden Kritiken werden, wie die Uebersetzungen selber, dem Werk Racines nicht gerecht; die Tradition Gottscheds ist noch zu lebendig.

Die zwei Schlussbriefe «an Herrn X . . . über die Trauerspiele des Herrn Racine» dagegen stossen bis auf den inneren Wert von Racines Kunst vor, und zwar mit einer seltenen Helligkeit des Verständnisses. Dies bringt die Gesamtheit der Berichte des Uebersetzers in ein merkwürdiges Doppellicht von Erkenntnis und plattester Missdeutung.

Die wichtigste Stelle im ersten Brief steht in interessantem Gegensatz zu der Meinung Gottscheds und auch Lessings über die Stellung Racines zu der Antike; beide machen ihm, mittelbar und unmittelbar, den Vorwurf, dass sein Werk nicht antik sei.

Der unbekannte Uebersetzer dagegen schreibt: « . . . Sie behaupten, dass er die Alten sehr wenig gelesen, und dass er das, was er gelesen, verdorben habe. Sie nennen dasjenige, worin er ihnen nachgeahmet hat verdorben und ich sage ihnen, dass das-

---

[36]) Anonyme Gesamtübersetzung 1766 I, S. 459.

[37]) Anonyme Gesamtübersetzung 1766 II, S. 196.

[38]) Anonyme Gesamtübersetzung 1766 I, S. 542—44. Vgl. K. Vossler: J. Racine, S. 94—99.

jenige, was von den Alten von Racine entlehnet worden ist, nicht das beste seiner Arbeit ist . . .».[39])

Unser Uebersetzer behauptet damit nichts anderes als das Gegenteil der beiden Obgenannten: Racine hat die antike Tragödie nicht falsch verstanden, sie nicht verdorben und vor allem: Racine ist nicht leerer Nachahmer, sondern eigenschöpferischer Geist. Der Uebersetzer anerkennt damit Racines Kunstwerk als französisch: wenn Racine sich selber ist, dann erreicht er das Höchste seiner Kunst.

Der zweite Brief an Herrn X . . . ist eine entschiedene und warme Parteinahme für Racine. Er stellt ihn eindeutig über Corneille und in bestimmten Dingen sogar über die antiken Tragiker.

« . . . Ja, antworte ich, ich glaube, dass er wegen der Zärtlichkeit der Empfindungen, wegen der glücklichen Wahl seiner Stücke, wegen der Schönheit und Regelmässigkeit seiner Verse, und wegen der Art, womit er die wahre Natur entwickelt, einen Vorzug (vor Corneille) verdiene . . . Weil Racine . . . sich nicht vornehmlich auf das Erhabene beflissen hat, so habe ich mich begnüget, zu sagen, dass er in den Stellen, wo es nötig war, ebensoviel Erhabenes als Corneille habe. Und was will man Erhabeneres als den Porus haben? . . . Betrachten Sie den Charakter der Andromache, des Burrhus, des Mithridat, des Joads in der Athalia. Setzen Sie noch hinzu, dass Racine die Leidenschaften ungleich besser als Corneille ausdrückt. Ich darf sogar sagen, dass er es *mit mehr Zärtlichkeit, als es Ihre Alten nicht fähig waren.* Wollen Sie die Heftigkeit der Liebe sehen, so werden Sie diese Heftigkeit in der Antromache, ihre Raserei in der Phädra, die Zärtlichkeit, die Eifersucht und die Unruhe, die sie verursacht, in dem Bajazet finden. In der Athalie finde ich eine Liebhaberin, welche ihren Liebsten lieber in den Armen einer andern sehen will, als ihn sterben zu lassen, und die es einen Augenblick darauf gereuet. Kann man etwas zärtlicheres sagen, als was sie dem Bajazet in dem fünften Auftritt des zweiten Aufzuges sagt? In der Roxane sieht man eine Liebhaberin, die die Eifersucht wütend macht, die ihren Liebsten verderben will, die seinen Tod befiehlt, weil sie allezeit imstande ihn zu retten; . . . Endlich, mein Herr, wenn ich mit ihnen zugeben, dass Corneille überhaupt den Verstand mehr erhebt und ihn mehr

---

[39]) Anonyme Gesamtübersetzung; II. Bd., S. 681.

nach der Art der Alten bildet, so müssen Sie mir auch einräumen, dass Racine *das Herz weit besser bewegen und den Menschen nach der Natur schildern könne . . .*».[40])

Wie scharf lehnt Lessing dagegen die Tragödie Racines, im Gesamturteil über die französische klassische Tragödie, als unnatürlich, als bloss falsch verstandenen Regelkodex ab!

Das Herz bewegen, das hat Racine in einer seiner Vorreden als *sein* tragisches Prinzip aufgestellt.[41]) Racine schildert die Menschen nach der Natur: das ist eine Erkenntnis der Racineschen Kunst, wie sie in der ganzen Racine-Kritik nicht oft aufblitzt. Diesem Verfasser ist der französische Tragiker nicht mehr nur Form. Er setzt sich mit ihm um sein wahres Wesen auseinander. Schweizerische Aesthetik mag hierin vielleicht von Einfluss gewesen sein.

Solche Stellen befinden sich allerdings neben andern, welche durchaus die übliche Oberflächlichkeit fortsetzen: Racine, der galante Schilderer von Leidenschaften, besonders der Liebe; und trotz aller stellenweisen Erkenntnis stiehlt sich auch das alte Urteil ein, die Personen seien zu sehr Franzosen. Aber alles in allem ist es doch ein Bekenntnis zu Racine und eine Annäherung an sein objektives Bild. Darin ist der Verfasser weit über Gottsched hinaus; man muss ihn in seiner geistigen Haltung zu Racine neben Joh. Elias Schlegel stellen. Seine Uebersetzung bleibt dagegen ganz in der Gottschedüberlieferung stecken.

Noch eines hebt ihn über Lessing und viele Spätere hinaus und Racine näher: wenn der Verfasser Racine über Corneille stellt, so wird er, ganz abgesehen von dem qualitativen Inhalt des Urteils, aus dem Komplex der französischen Tragödie als etwas Besonderes herausgenommen. Eine leise Erkenntnis von der Andersartigkeit dieses Dichters, der nicht mit Corneille und nicht mit Voltaire verglichen werden darf und kann, wird also erreicht. Das ist die erste Stufe einer objektiven Beurteilung und richtigen Auffassung.

Denselben entschiedenen Vorzug vor Corneille geniesst Racine auch bei einem Zeitgenossen des unbekannten Uebersetzers, bei dem Aesthetiker *J. G. Sulzer*. Seine Stellung entspricht durchaus derjenigen des Braunschweigischen Verfassers. Sie möge deshalb

---

[40]) Anonyme Uebersetzung; II. Bd., S. 694 ff.

[41]) Racine, Vorrede zu Bérénice, Mesnard t. II, p. 378.

hier angeführt sein, zumal sie in der Racine-Kritik leider nicht diejenige ist, der man am häufigsten begegnet.

Sulzer schreibt in seiner «Allgemeinen Theorie der schönen Künste» (1775): « . . . In Frankreich sind die ersten guten Trauerspiele von P. Corneille auf die Bühne gebracht worden und gleich nach ihm hat *Racine* sie zu der *Vollkommenheit* gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschritten zu haben.».[42])

Gottscheds Reform der Bühne erschöpft sich aber nicht in Uebersetzungen. Er hat von Anfang an die eigene Produktion im Auge; das allein gibt die Gewähr, dass die neuen Kunstprinzipien Wurzel gefasst haben. und überdies ist der nationale Gedanke bei allen Reformversuchen stark und leitend: der Pfad der eigenen Ehre muss nun wieder betreten werden. Die Ansichten der «lettres françoises et germaniques» mit ihren berühmten Worten: «Nommez-moi un esprit créateur dans votre parnasse; c'est-à-dire nommez-moi un poète allemand qui ait tiré de son propre fond un ouvrage de quelque réputation . . .» müssen praktisch widerlegt werden. Gottsched tritt dieser Verhöhnung mit seinem «Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst» wirksam entgegen und gibt dann zu eben dem Zwecke auch seine «Schaubühne» heraus. Freilich, eine Literatur lässt sich nicht aus der Erde stampfen. und unter den «Originalen» befindet sich eine Menge elender Machwerke, die berüchtigtsten wohl diejenigen *Quistorps*. Es ist leicht einzusehen, was sich ergeben musste, wenn man in der dramatischen Eigenproduktion so vorgeht, wie der folgende Brief Quistorps an Gottsched zeigt: «Ewr. Magnifizenz Befehl zu Folge habe ich des Hrn. Racine Plaideurs durchgelesen; und mir dieselben zur Nachahmung vorgesetzt. Das Stück ist vollkommen schöne; so dass ich schon zum Voraus sehe. es werde über meine Kräfte seyn, desselben Vollkommenheiten nur einigermassen zu erreichen. Indessen wird mich solches nicht abschrecken, wenigstens einen Versuch zu machen . . . Ich habe auch würklich bereits eine Fabel erdacht, dadurch man das Lächerliche in den Processen auf die Schaubühne zu stellen, Gelegenheit genug erhält; und es wird nur darauf ankommen, ob die Einrichtung und

[42]) J. G. Sulzer: «Allgemeine Theorie der schönen Künste», Leipzig 1775: S. 805.

Einfädelung derselben Ewr. Magnifizenz und dero scharfsinnigen Frau Gemahlin gefallen möchte . . .».[43])

Ganz dieser Ankündigung gemäss ist denn auch die Fabel: eine schulmässig mit vielen äusseren Begebenheiten und Verwirrungen, wenig Charakter und originalem Witz zusammengeheftete Handlung. Das pantomimenartige, rasche, zugespitzte und dämonisch narrhafte Wesen der Racineschen «Plaideurs» ist bei Quistorp in breite Szenen auseinandergelegt.[44]) Typisch für die Gottschedtradition, bei Racine immer das Unwesentliche als Hauptsache zu nehmen, ist bei Quistorp der Umstand, dass der Liebeshandel, welcher bei Racine nur der heitere Vorwand für etwas ganz anderes ist, das Wichtigste wird. Bei Racine aber ist nicht die Lösung einer verwickelten Liebesgeschichte das Wesentliche, sondern der dämonische Narrentanz des Pierre Dandin. Die «Plaideurs» sind keine Komödie im gewöhnlichen Sinne, sondern, wie Vossler sagt, eine «umgestülpte Tragödie»; Leben und Menschen dieser Komödie sind von der Stufe aus geschaut, auf der Racine damals als Tragödiendichter stand.[45]) Sie fallen ganz und gar nicht aus seiner Entwicklung als Tragiker heraus.

Die Schaubühne und deren Wirkungskreis ist die letzte Phase der eindeutigen Herrschaft Gottscheds. Seit Beginn der dreissiger Jahre beginnen neue Kräfte seine erstarrte Welt zu erschüttern. Racine wird der Gegenstand einer andern Betrachtungsweise.

2. Bodmer, Breitinger und Haller.

Es fällt in die ersten Jahre des Literaturstreites, dass von schweizerischer Seite über Racine geschrieben wird. Die Uebersetzung der «Iphigénie» von Gottsched und das französische Original werden die Kampfmittel einer andern geistigen Welt als der Gottscheds. Der Herrschaft des französischen Klassizismus in Deutschland und seiner bewussten Pflege durch den Leipziger Professor treten andere Mächte gegenüber. In Deutschland selber ist es Klopstock. Gewichtigere Erscheinungen aber kommen aus England: Milton und Shakespeare, der zu drohender Grösse anschwillt und

[43]) Th. W. Danzel: Gottsched und seine Zeit, S. 140.
[44]) Th. W. Danzel: Gottsched und seine Zeit, S. 141.
[45]) K. Vossler: J. Racine, S. 88.

sieghaft den Boden auch im einstmals engeren Gottschedkreise gewinnt, wie z. B. bei Joh. E. Schlegel.

Breitingers «Critische Dichtkunst» und Bodmers «Critische Abhandlung vom Wunderbaren» sind das ästhetische System einer neuen Generation. Sie zerbrechen den starren Regelkodex Gottscheds[46]) und nehmen die Dichtung als etwas anderes, denn als Produkt des blossen Könnens.[47])

Andererseits bleiben sie in Manchem, gerade was die Tragödie anbetrifft, genau auf der rationalistischen Linie Gottscheds stehen. Das Element der Belehrung funktioniert bei Breitinger immer noch als tragischer Zweck.[48]) er dehnt überhaupt die moralische Nutzanwendung noch auf die ganze Poesie aus.[49])

Aber die neue Grundhaltung wiegt solche Parallelen auf: das Streben nach der Erkenntnis des *Wesens aller Dichtung*, des poetisch Schönen. Dies schlägt Gottsched, trotzdem beide Zürcher ebenso aus französisch-rationalistischem Boden erwachsen.

Bodmer, der für unser Problem wichtigere der beiden, hat eine stark französische Geistesrichtung.[50]) Am seltsamsten äusserst sich dies in seiner «Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie». Diese Abhandlung ist eine Verteidigung Miltons und bedeutet für Deutschland die entschiedene Abwendung von Frankreich und die Wendung nach England, aber viele *französische Dichter und Theoretiker* müssen dem Verfasser beistehen.

In seiner Streitschrift gegen Gottsched, die «Iphigenie» betreffend, sind Boileau und andere französische Geister seine Waffen.

Der grosse literarische Streit ist also nicht mit einer absoluten Polarität von französischer und englischer Geistesrichtung zu begründen. Die *Gesichtspunkte* beider Parteien sind ganz verschiedene. Gottsched, als Erbe Opitzens, steht noch durchaus in der ästhetischen Bildung jener Zeit; sie ist künstlich, ist Reflexion: die Kunst entwickelt nicht aus sich selber ihr Gesetz, sondern der Mensch stellt das Kunstwerk unter ein Fremdes, unter das abso-

---

[46]) Breitinger: Crit. Dichtkunst; Vorrede (von Bodmer).

[47]) Breitinger: Crit. Dichtkunst, Abschn. 5, 6. Gottsched: Crit. Dichtkunst, IV. Kap.

[48]) Breitinger: Crit. Dichtkunst, IV. Abschn.

[49]) Breitinger: Crit. Dichtkunst, I. Abschn.

[50]) Vgl. L. P. Betz: J. J. Bodmer und die franz. Litt. (Studien zur vergl. Litt. Gesch. der neueren Zeit 1902).

lute Schönheitsmass der Antike. Der künstlerisch Schaffende hat nur das Ziel, dieses Mass zu erreichen. Der Standpunkt ist also ein praktischer, durch die unmittelbare Reformtätigkeit in doppeltem Masse.

Der Gesichtspunkt der Schweizer hingegen ist aesthetisch, wissenschaftlich. Ihre Frage geht dahin, was die Kunst, die Dichtung ihrer Natur nach eigentlich sei. Sie forschen nach dem psychologischen Ursprung der Kunst und erfüllen die ästhetischen Begriffe von Einbildungskraft, Phantasie und Empfindung mit ganz neuer Geltung.

Diese beiden Richtungen sind vollkommen inkommensurabel. Der historische Augenblick aber stellt sie doch gegeneinander, am schärfsten in der Fehdeschrift Bodmers: «Kritische Betrachtungen und freie Untersuchungen zur Verbesserung der deutschen Schaubühne».[51])

Racine wird damit zum Zentralpunkt des künstlerischen Generationenproblems, denn diese Betrachtungen befassen sich nur mit der deutschen «Iphigenie».

Bodmer betrachtet die Uebersetzung rein von seinem theoretisch-ästhetischen und sehr betont philologischen Standpunkt aus, in der bewussten Absicht, gar nichts Gutes am Ganzen zu lassen.

Trotz seines nicht praktischen Standpunktes geht aber Bodmer auf Wesentliches, auf jene besprochenen Missverständnisse Gottscheds, nicht ein. Ein Zeichen dafür, dass auch ihm der absolute Einblick in den Kern der Racineschen Tragödie versagt bleibt, denn den polemischen Absichten kämen jene Stellen sehr zu gute.

Das Verfahren der kritischen Betrachtung ist der stete Vergleich der Uebersetzung mit dem Original. So wird denn jede kleinste Ungenauigkeit vermerkt und Vieles offensichtlich an den Haaren herbeigezogen. Recht hat Bodmer allerdings, wenn er sagt, dass sich der poetische Ausdruck von Uebersetzung und Original nicht vergleichen lasse; und mitten in einem zerschmetternden Hieb gegen Gottsched stehen Worte, die darauf schliessen lassen, dass Bodmer vielleicht etwas von der Unerreichbarkeit des Racineschen Sprachstils ahnt: «... Warum», fragt er, «schreibt der deutsche Dichter so mittelmässig? Warum ist sein Ausdruck so selten edel, lebhaft, pathetisch? Warum zerfliessen die Reime seiner

---

[51]) Hrsg. Bern 1743.

Uebersetzung in Schnee und Wasser? Weil Herr Gottsched seine Kräfte nicht sattsam gekannt hat und einen deutschen Racine abgeben wollen, da doch zwischen dem französischen und ihm ein so grosser Abstand und Unterschied ist . . .»; er hätte andere Franzosen übersetzen können, meint Bodmer, aber Racine nicht.[52])

Die eigentliche Würdigung Racines ist typisch für Bodmer, der ein eifriger Sammler und Verwerter fremder Ideen ist; seine Racine-Kritik ist nur zu einem Teil eigenes Geistesgut, zum andern vermittelt er die Meinung des Franzosen Longepierre und dessen Untersuchungen über Racine.[53]) Was in Bodmers Ausführungen offen zu Tage tritt, das ist die entschiedene Höherstellung Racines über Corneille. Er hat sich zwar schon früher in einem Brief an Gottsched, 1732, in diesem Sinne geäussert.[54]) Jetzt, 1738, stellt er eine unmittelbare Parallele auf, und es resultieren Gedanken über Racine, die lange Zeit nach ihm niemand mehr ausspricht.[55])

Der neue ästhetische Gesichtspunkt der Schweizer macht sich hier nun deutlich bemerkbar: Bodmer geht nicht vom Praktisch-Dramaturgischen aus, sondern von der Dichtung an sich. Darum spielt bei ihm das Formale, in dem sich ja Gottscheds Racinebild erschöpfte, keine Rolle; der Begriff der Regel erscheint nirgends. Bodmer versucht, in engem Anschluss an Breitingers «Critische Dichtkunst», in das *Wesen der Racineschen Kunst einzudringen.* Das ist ein grosser Fortschritt gegen alle früheren Bemühungen.

Racine wird durch Bodmer weniger mit der ratio als gefühlsmässig gefasst. Darin zeigt sich deutlich der Geist der «Critischen Dichtkunst»: denn diese Poetik zieht unmittelbar Parallelen zwischen Malerei und Dichtung und gibt damit einer sinnlichen Betrachtungsweise Raum.

Demgemäss nun Bodmer: «. . . Alles scheint Natur zu sein, weil er niemals das Wahre und das Schöne aus den Augen verliert. Man findet in seinen *Gemälden dasjenige, was die Maler die schöne Natur heissen.*»[56])

Wesentlich ist, dass man nun Racine mit dem Begriff *Natur* in Verbindung setzt. Gottsched kannte das nicht. Ihm war Racine

---

[52]) Bodmer: Kritische Betrachtungen, S. 38—39.
[53]) Bodmer: Kritische Betrachtungen, S. 42.
[54]) Danzel: Gottsched und seine Zeit, S. 189.
[55]) Bodmer: Krit. Betrachtungen, Kap. XXIV.
[56]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 43.

das Ideal des tragischen Masses, der Geformtheit, des hohen Stils. Bodmer geht mit dem Begriff des Naturhaften bei Racine so weit, dass er das Formale als «Kunst», beinahe als störenden Gegensatz, als etwas Minderwertiges empfindet. Denn ein Grund unter andern, warum er Racine Corneille vorzieht ist der, dass er bei ihm viel mehr natürliche Schönheiten sieht, *durch welche er die Kunst verbirgt.*[57]) Das steht in diametralem Gegensatz zu der Auffassung Gottscheds.

Aber Bodmers Kriterium hat mit Naturalismus noch nichts zu tun. Sein Begriff der «schönen Natur» ist davon weit entfernt, dafür aber um so näher bei Racine. Bodmer geht damit über das einfache Prinzip der Naturnachahmung, das in Naturalismus einmündet, hinaus zu der Erkenntnis einer gewissen *idealisierenden Gestaltung.*

«Schöne Natur» ist somit ein ganz glücklicher Begriff für die Racinesche Darstellungskunst: Natur, d. h. Realismus, organisch verbunden mit dem überhöhenden Stil. Die Racineschen Charaktere sind ja auch weder rein realistisch, noch idealisch; sie sind die wunderbare Verbindung beider Elemente. Racines Menschen verkörpern Leidenschaften, aber es ist, wenn wir z. B. an die Phèdre denken, viel eher Geist, Idee der Leidenschaft, die hier ihren Ausdruck findet, nicht die dämonische Liebe, die unbezähmbare Natur schlechthin. Die Menschen Racines sind überzeitlich in ihrem Wesen, sind ideale Natur, also wahr und schön.

Etwas vom Wesentlichsten der Racineschen Tragödie ist Bodmer damit aufgegangen.

Im Gegensatz zu Gottscheds moralischer Zwecksetzung der Tragödie geht Breitinger, trotz der etwas misslichen Ableitung des «ergetzens» doch dahin, der Dichtkunst eine Wirkung auf unser Gefühl beizulegen ohne lehrhafte Zweckverbindung. Er geht schliesslich so weit, diese Aufgabe, das Herz gefangen zu nehmen, als Hauptsache der künstlerischen Stoffwahl anzusehen.[58])

Diesem Grundsatz folgt auch Bodmers Kritik. Er hebt als grossen Vorzug gegenüber Corneille hervor, dass Racine den «Verstand durch das Herz» zu gewinnen weiss und damit das

---

[57]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 43.

[58]) Breitinger: Crit. Dichtkunst, S. 85.

einzig richtige Mittel einer tragischen Wirkung, also die Menschen zu bewegen, Mitleid zu erwecken, wählt.[59])

Bodmer führt diese Ansichten von der Gefühlswirkung noch weiter aus: «Racine rühret, erweichet, lenket und bezaubert das Herz wie er will . . . Alle Tiefen und Geheimnisse des Herzens, alle Krümmen und Winkel dieses Labyrinthes sind ihm bekannt, und man bemerket solches insonderheit, so oft er Begierden und Leidenschaften abschildert.»[60])

Diese Auffassung klingt an die Begriffe und Formulierungen an, mit denen man später Shakespeare betrachtet. Bodmer sieht in Racine *geradezu die schöpferische Natur am Werk.*[61]) Die deutsche Kritik hat für Racine nur selten ein Urteil gefunden, welches, wie dieses, dem französischen Tragiker das Urphänomen der Kunst, die schöpferische Genialität, zugesteht.

Die naturhafte Dichterkraft in Racine äussert sich für Bodmer auch in seinem tragischen Stil. Er charakterisiert Racines Sprache dahin, dass ihr angenehmes Feuer der Glut der Sonne ähnlich sei, die zugleich Licht und Wärme gebe.[62]) Man könnte nicht leicht ein besseres Bild finden. Dass Bodmer wirklich etwas von der Grösse des französischen Tragikers aufgegangen ist, das bezeugt sein Vergleich mit Vergil.[63]) Er empfindet bei beiden dieselbe Harmonie des künstlerischen Wesens, dieselbe Musik des Wortes und dasselbe Licht des Geistes.

Erst in moderner Zeit hat die Kritik nochmals diesen Vergleich gefunden; M. Bernays hat die Tragödie Racines als im Grunde unübersetzbar, *wie Vergil,* erklärt.[64])

Was Bodmer im einzelnen noch über die Sprache Racines vorbringt, bleibt hinter jenem letztzitierten Vergleich zurück. Neben treffenden Erkenntnissen geht die herkömmliche Bewunderung der Schönheit, des Schmelzes, der schwulstlosen Glätte des Verses einher. Die Sprache dieses Tragikers ist auch für Bodmer zum grössten Teil noch äusserliches Kunstmittel in vollendeter Art.

---

[59]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 43.
[60]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 43.
[61]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 43.
[62]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 44.
[63]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 44.
[64]) M. Bernays: Schriften zur Krit. u. Litt. Gesch., S. 243.

Racines Tragödie als Wortkunstwerk im tiefsten Sinne erschliesst sich ihm nur zu einem kleinen Teil.

Und es sollte für die deutsche Racine-Kritik noch lange so bleiben. Goethe erst hat in seinem Werk diese Sprachtradition weitergeführt. Gottfried Keller formuliert das Racinesche Wort dann, wohl erstmals, so: «Macht einmal solche Phrasen, *die so durchgehend mit der Handlung verwebt sind, wenn ihr könnt*».[65]) und nach ihm spricht K. Vossler wohl das Schönste und Endgültigste aus.[66])

Andererseits aber dringt Bodmer wiederum in ganz wesentliche Wahrheiten ein, die ihn weit über das Zeitalter des Rationalismus emporheben, und die selbst für Bodmer persönlich sehr verwunderlich sind.

«Die Triebfedern», führt er nämlich an einer Stelle aus, «deren der Dichter (Racine) sich so glücklich bedienet, sind den meisten zwar verborgen, aber allen empfindlich. Sie wirken, aber ohne Geräusch . . .»[67])

Das ist eine, wenn auch noch etwas undeutliche Formulierung der Racineschen Kunst als *Seelendrama*. Wie hoch steht dies über allen Urteilen aus dem Kreise Gottscheds, die nicht über den Begriff der äusseren szenischen Handlung hinauskommen.

Diese Aeusserung spricht auch für eine genaue Kenntnis des Unterschiedes zwischen der Dramatik Corneilles und Racines, etwas für diese Zeit ganz Seltenes. Sogar Lessing bleibt dahinter zurück, wenn er unterschiedslos von *der* französischen Tragödie spricht und alle drei Tragiker darunter versteht.

Bodmer erkennt, dass bei Racine, der tragische Komplex in die Seele des Menschen hineinverlegt ist, dass er sich mit dem einzigen Mittel des Wortes, ohne Anstoss aus der realen Welt, ohne Geräusch tatsächlich, ballt und löst.

Die ganze Racine-Kritik, besonders der auf Lessing folgenden Zeit, pflegt die Stellung der französischen klassischen Tragödie zur Antike, vor allem, wenn es sich um unmittelbare Nachahmungen handelt wie bei Racine, anzugreifen. Kaum ein Vorwurf wird hartnäckiger erhoben als der, dass diese Kunst in die antike Tragödie den modernen Geist, den Geist des französischen grand

---

[65]) G. Keller: Brief an Hettner, 16. Sept. 1850.

[66]) K. Vossler: J. Racine, S. 168 ff.

[67]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 44—45.

siècle lege, den höfischen, galanten Ton von Versailles. Das Kunstprinzip der französischen klassischen Tragödie wird bloss als eine verunglückte Nachahmung der Antike, nicht als etwas Originales betrachtet.

Dagegen nun eine interessante Stelle bei Bodmer, welche geradezu vorwegnimmt, was Epochen später Leute wie Keller und Hettner aussprechen:

«... Seine Fertigkeit», führt Bodmer aus, «das Schöne und Wahre selbst zu erfinden, war so glücklich und so gross, als seine Uebung, das Wahre und Schöne der Alten wahrzunehmen, *und ihren Geist zu fassen.* Dergestalt *gelang es ihm aus den Erhabenen und Heldenmässigen der griechischen Tragödiendichter, nach den Sitten und dem Geschmack seiner Zeit und seines Vaterlandes, neue Charaktere zu bilden* ...»[68]) Oder an anderer Stelle: «... Diese Nachahmung ging nur auf wesentliche und grosse Schönheiten. Sie war so frei, so wenig einer Nachahmung ähnlich, dass der Zuhörer in derselben nichts fand, das der Zierlichkeit des Ausdruckes zuwider gewesen wäre oder die Helden seines Trauerspiels *zu griechisch* vorgestellt hätte. So sehr wusste er die Natur mit der Kunst zu verbinden und mit aller Sorgfalt die Züge seines Originales zu vermeiden ...»[69])

Was sonst allgemein als grösster Mangel erscheint, ist bei Bodmer höchste Tugend. Gerade in der andersartigen Erfüllung des antiken Erbes empfindet er die Grösse der Racineschen Kunst. Bodmer fasst diese Tragödien als im höchsten Grade original auf, nimmt sie als das, was sie sind, als den Versuch oder besser die erfolgreiche Tat, den antiken und modernen Geist miteinander zu einem lebensfähigen Kunstwerk zu verschmelzen. Wie manche Epoche in Europa hatte dies versucht?

Dies ist wohl eine der wertvollsten Aeusserungen Bodmers über Racine, aber doch nicht zündend genug, um in die Folgezeit zu dringen. Dieses Problem, der springende Punkt der Racine-Kritik, ist ja überhaupt selten richtig erkannt worden. Die epochemachendsten Abfertigungen Racines, wie z. B. der Romantik, gehen von diesem Punkt aus.

Die «Critischen Betrachtungen» schliessen mit einer stilistischen Analyse und einer «durch-gängigen Kritik über den 5. Auf-

[68]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 41.
[69]) Bodmer: Crit. Betrachtungen, S. 48.

zug der Iphigenie nach Hr. Gottscheds Uebersetzung». Wir können sie übergehen, weil die Polemik eine wirkliche Kritik nicht aufkommen lässt.

Bodmers Stellung zu Racine ist, im Vergleich zu andern Kritikern, besonders Gottsched natürlich, in keiner Weise vom Theater beeinflusst. Er verliert kein Wort über das Regelproblem z. B. Das ist bezeichnend für die Aesthetik der Schweizer. Die poetischen Gesetze nehmen darin nicht jene absolute Erststellung ein wie bei Gottsched. Sie werden wohl nicht geleugnet, aber anders aufgefasst: nämlich als «Anmerkungen der Kunst und der Natur»,[70]) nicht primär im Kunstwerk, aber doch ihm wesentlich und organisches Glied. Sie sind das Mittel, um den dichterischen Stoff schön zu gestalten,[71]) zu Kunst zu machen; und weil Kunst «nichts anderes ist, als eine nachgeahmte Natur»,[72]) so sind die Gesetze nicht Maximen, die vernunftmässig an das Werk herangebracht werden, sondern in der Natur der Sache begründet. Das Kunstwerk hat ein immanentes Gesetz in sich.

In diesem Sinn fasst Bodmer auch die Tragödie Racines auf: als eine der Natur abgelauschte künstlerische Schöpfung, als schönen Organismus, der das Gesetz in sich selber trägt.

Weil Bodmer weder Propagandist noch Bühnenpraktiker, sondern nur ästhetischer Theoretiker ist, so erscheint bei ihm das Racinebild in einer erstaunlichen Objektivität. Es wird weder durch eine französierende Bühnenpraxis, noch durch die Neigung für die englische Dichtung verzerrt. Shakespeares Namen taucht bei Bodmer auf, aber er wird nicht gegen die französische Kunst ausgespielt. Bei Gottsched hat Racine eine *praktische Sendung:* unmittelbar am Aufbau der deutschen Bühne zu helfen, Vorbild zu sein. Diese Sendung bestimmt die geistige Haltung zu ihm.

Für Bodmer bedeutet Racine äusserlich ein Kampfmittel gegen Gottsched, aber das ist ein Zufall des Augenblicks, es könnte ebensogut etwas anderes sein, an Hand dessen er Gottsched den Krieg erklärt. In seiner Würdigung Racines in den «Betrachtungen», die *eine* grosse Bewunderung sind, erscheint der französische Tragiker losgelöst von jeder Zweckverbindung. Damit wird er Racine in

---

[70]) Bodmer: Vorrede zu Breitingers Crit. Dichtkunst.
[71]) Bodmer: Vorrede zu Breitingers Crit. Dichtkunst.
[72]) Bodmer: Vorrede zu Breitingers Crit. Dichtkunst.

vielen Dingen durchaus gerecht, aber eine Wirkung auf die deutsche Literatur gewinnt Racine dadurch nicht. Der Geist und die Forderung der Zeit haben, in gewissem Masse gerade durch die Schweizer bewirkt, bereits eine leise angedeutete Wendung in eine andere Sphäre der dramatischen Kunst vollzogen. Shakespeares Geist liegt in der Luft. Der Augenblick, da Racine in der deutschen Kritik beinahe vollkommene Erkenntnis widerfährt, muss wirkungslos vorübergehen, weil die geistesgeschichtliche Konstellation ihm nicht mehr adäquat ist.

Ebenso wie für Bodmer und Breitinger hat auch für *Haller* noch keine andere dramatische Kunst Geltung und unbedingtes Ansehen als die französische. Shakespeare tritt zwar auch schon ins Blickfeld, aber er wird noch nicht Vergleichsobjekt für die französische Tragödie, und sein Bild ist nach dem französischen Geschmacksbegriff konzipiert. Daher erfährt er noch mehr Tadel als Lob, und seine Andersartigkeit wird vor dem allgemeingültigen französischen Prinzip entschuldigt.[73]) Allerdings, eine so schroffe Ablehnung wie bei Gottsched erfährt er nicht, obschon Haller in seinen ästhetischen Ansichten die engsten Gottschedianischen Prinzipien zeigt. Das betrifft vor allem den Grundsatz des moralischen Zweckes in der Dichtung, vor allem in der dramatischen. Am Schlusse einer Racine-Kritik in seinem Tagebuch formuliert nämlich Haller den Grundsatz, «dass ein Dichter nur in so ferne lobenswerth sey, als er nützlich ist . . .»[74])

Das ist der Grund, auf welchem Haller in seinen Urteilen über die dramatische Kunst steht; und es ist nicht ohne Bedeutung, dass dieses Prinzip gerade im Zusammenhang mit einer Wertung Racines ausgesprochen wird. Es ist, als ob Gottsched spräche, wenn Haller festsetzt, dass er das Ideal des Theaters in der Nützlichkeit, in der Sittenschule erblickt.[75])

Er wirft den Trauerspielen seiner Zeit vor, sie gäben keine guten Lebensregeln; und warum?, weil stets die Liebe das tragische Thema bildet.

Racine bekommt bei diesem Vorwurf auch seinen Teil: «Wer eine Athalie», meint Haller, «ohne Liebe hat schreiben können,

---

[73]) A. v. Haller: Tagebuch II. Bd., S. 204—207.
[74]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 44.
[75]) A. v. Haller: Tagebuch II. Bd., S. 194.

hätte eben auch andere Schauspiele ohne diesen allzuoft besungenen Trieb erfinden können . . .»[76])

Er verwirft die ganze Klasse der «reizenden Schriftsteller», welche die Seele erweichen und die ohnedem «heftig reizenden Triebe noch verführerischer abmahlen»;[77]) und mit «reizend» belegt er an anderer Stelle auch Racine![78]) Der Standpunkt seiner poetischen Kritik gipfelt in der Auffassung, «dass man bey der Beurtheilung eines Dichters nicht so vielen Werth auf die poetischen Schildereyen sinnlicher Dinge setzen sollte; die ein Mahler auch in seiner Gewalt hat; man sollte mehr die *moralischen Schildereyen* betrachten, wodurch sich der Dichter weit über den Mahler erhebt . . .»[79])

Mit dieser fatalen Moraltheorie wird der Poesie ihr ureigenster Lebensraum abgegraben. Jede Dichtung wird zweifellos eine moralische Wirkung ausüben, aber dies ihr als einzigen Zweck zuerteilen heisst sie ertöten.

Dass damit der Weg zu Racine vollständig verrammt ist, braucht kaum bemerkt zu werden. Ebensosehr aber macht das rationalistische Element, das als Leibniz'sches Geisteserbe in Haller mächtig ist, eine wahre Erkenntnis des Tragikers unmöglich. Das Rationalistische ist einem andern Franzosen gemäss: Voltaire. Und dieser sticht nun tatsächlich hier die beiden älteren Tragiker aus. Aber dies bezeichnenderweise nicht durch den rein dramatischen Wert, sondern durch seinen philosophischen Geist. «An Voltaire», schreibt Haller, «fühlt man doch immer den Vorzug unsrer Zeiten über den unwissenden, unphilosophischen Zeiten des Corneille. Die mehrere Kenntnis der Sittenlehre und der Philosophie, und das Lesen der englischen Schriftsteller hat den Gedichten des Herrn v. Voltaire einen Nachdruck gegeben, den Corneille nicht haben konnte. *Unstreitig hat Voltaire überhaupt das schönste Kolorit, das die französische Szene kennt. Zärtlich und ausgemahlt wie Racine, erhaben wie Corneille an seinen guten Stellen, und philosophischer als beyde* . . .»[80]) Und dies eben ist Hallers grundsätzlicher Wertmasstab an die tragische Bühne.

---

[76]) A. v. Haller: Tagebuch II. Bd., S. 194.
[77]) A. v. Haller: Tagebuch II. Bd., S. 190.
[78]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 41.
[79]) A. v. Haller: Tagebuch II. Bd., S. 191.
[80]) A. v. Haller: Tagebuch II. Bd., S. 202—203.

Man sieht in dieser Bemerkung wieder deutlich, in welchem Masse Voltaire die Geister beherrscht, auch als Tragiker. Es stimmen mit Haller noch unzählige in diese Rangstufung ein.[81])

Wie sehr Racine hinter Voltaire zurückstehen muss, zeigt ausser der eben zitierten Stelle auch ein Artikel im Tagebuch, welcher ihn vor allem als Sänger der «*Cantiques spirituels*» betrachtet, nicht aber als Tragiker. Eine derartige Verschiebung des dichterischen Schwergewichtes jedoch ist bei Racine unmöglich.

Haller übersieht auch da hartnäckig Racine, wo er ihn notwendigerweise herbeiziehen sollte. Er setzt in einer kurzen Abhandlung über Poetiken fest, dass es der Zweck des Trauerspiels sei, durch ernsthafte Triebe das *Herz zu rühren.*[82])

Hier müsste Haller, bei dem ja keine andere Tragödie positiv in Frage kommt als die französische, auf Racine stossen. Welche tragischen Gestalten in der ganzen französischen Kunst wären wohl besser dazu angetan, das Herz zu rühren, als die seinen mit ihren so rein menschlichen Konflikten. Aber statt dessen biegt Haller unlogisch ab mit der Behauptung, dass blosse Bewunderung ohne Schrecken und Mitleid vortrefflich tragisch sei; als Beispiele dienen die Tragödien Corneilles.[83])

Haller geht selbst da an Racine vorbei, wo er ihm eine ausgiebige Kritik widmet: in der schon erwähnten Tagebuch-Aufzeichnung.[84]) Als Racine-Kritik sucht sie sicher ihresgleichen.

Der schon charakterisierte Standpunkt Hallers in künstlerischen Urteilen wird gleich in den ersten Sätzen eindeutig bezogen: «Wir freuen uns», heisst es, «über die neue Ausgabe dieses *tugendhaften, frommen und reizenden Dichters*, der die so schnöd missbrauchte Dichtkunst wieder zu ihrem allerältesten Zwecke zurückgerufen hat, nemlich Gott zu loben und die Menschen zur Tugend anzufeuern . . .»[85])

Haller meint damit Racines Gedicht über die Religion und die geistlichen Gesänge. Er betrachtet in der Folge zwei Briefe Racines über die Seele der Tiere, die «Cantiques spirituels», und schliesslich legt er in einem Zusammenzug aus Briefen und Vor-

---

[81]) Vgl. H. A. Korff: Voltaire im lit. Dt. des 18. Jahrh., S. 72. 81.
[82]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 348.
[83]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 349.
[84]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 41 ff.
[85]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 41.

reden Racines poetische Theorie dar. Dies ist Hallers Racine-Bild, das einzige in der gesamten Kritik, in welchem der *Tragiker Racine völlig ignoriert* wird. Aber Racines Genius lebt allein in seinen Tragödien, nicht in der Prosa und nicht in der Lyrik.

In dieser Auffassung erlebt Racine wohl die gewaltsamste Anpassung an die persönliche Geisteshaltung des Beurteilers, an die Epoche des Importes englischer Philosophie und deren Folge, der deutschen moralischen Wochenschriften.

Was nun dieses begrenzte Urteil zu Tage fördert ist nicht wesentlich. Die «Cantiques» fasst Haller rein formal und verfolgt damit getreulich etwas schon Traditionelles.

Es ist merkwürdig, dass sich Haller gerade hier nicht mit dem Menschen Racine, mit seiner grundlegenden Geisteshaltung auseinandersetzt. Es ergibt sich ohne weiteres und hätte weiteste Wirkung haben können, wenn er es mit einer Betrachtung der Tragödien verbunden hätte. Racine als Form wäre dann vielleicht, zusammen mit Bodmers Beurteilung, einer anderen Auffassung gewichen.

Bezeichnend für Hallers unverrückbare moralphilosophische Stellung ist der Umstand, dass er auch in Racines «Theorie der Dichtkunst» kaum ein Wort über die Tragödie verliert, dagegen aber zweifellose Freude bekundet über Racines Verteidigung der Lehrgedichte und demzufolge den Erstling «De la religion» in einen vorzüglichen Rang erhebt.[86]) Typisch für Haller auch, dass er wünscht, Racine hätte über Milton etwas billiger geurteilt.[87])

Fügen wir hier noch die schon zitierten Bemerkungen über die Tragödie an, so ist das Folgende die Meinung Hallers: Racines Tragödie ist zärtlich und ausgemalt; zum Vorwurf muss ihr gemacht werden, dass sie als Thema immer wieder die Liebe behandelt.

Gerade dieser Vorwurf, aus enger Moralität und Anerkennung Voltaires entsprungen, hätte Haller auf die Besonderheit Racines führen können. Aber immer gerade dort, wo ein Weg sich öffnet, biegt Haller ab, gezwungen von seiner ästhetischen und allgemein geistigen Ueberzeugung.

So findet Haller zu Racine im Grunde kein Verhältnis. War die Stellung Gottscheds einseitig, zum Teil sogar unhaltbar, so

[86]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 43.
[87]) A. v. Haller: Tagebuch I. Bd., S. 44.

bedeutete Racine doch einen lebendigen Wert, hatte eine aktuelle Funktion; und vor allem wurde er als das aufgefasst, was er ist, als Tragiker. Wir haben gesehen, inwiefern auch dort der Geist der Epoche eigene, willkürliche und fremde Züge in das Bild Racines hineintrug.

Bodmer naht Racine als reiner Aesthetiker, losgelöst von jedem Zweck. Der französische Tragiker ist einfach Objekt der kunstkritischen Analyse. Trotzdem Racine auch hier Träger aktueller ästhetischer Prinzipien wird, so erschliesst sich doch diese Art ein grosses Stück Weges zu ihm. Der reintheoretische Weg führt notwendigerweise von der formalen und praktischen Frage weg zum künstlerisch Wesenhaften.

Haller geht weder vom einen noch vom andern Gesichtspunkt aus. Er lässt Racine nie selber wirken, sondern spannt ihn vollkommen in seinen engen Moralbegriff ein. Racine hat nur das Verdienst, fromm und tugendhaft zu sein, wenigstens in seiner Lyrik. Was er wirklich ist, das trägt bei Haller geradezu das Prädikat «leider»: nämlich ein Tragiker, dessen Werke sich absolut nicht in das Nutzbarkeitssystem zwingen lassen, die sich nur dem ganz eröffnen, den geistige Verwandtschaft zu ihm hin leitet, oder der die geistige Freiheit errungen hat, dieses Werk in seinen individuellen Grenzen und Gesetzen zu verstehen.

3. Joh. Elias Schlegel.

Die diktatorische Stellung Gottscheds wird neben den Schweizern auch von Leuten aus dem eigenen Lager untergraben. Die Bremer-Beiträger wenden sich schon rein äusserlich durch ihre Ablehnung jeder literarischen Polemik von Gottsched ab; aber auch dem Geiste nach. Sie fühlen sich eher bei den Schweizern beheimatet. Ein Geist wie *J. E. Schlegel* geht über beide hinaus seine eigenen Wege, und die führen zu Lessing, in gewissen Punkten sogar zu Herder.

Die Ausgangspunkte seiner theoretischen Betrachtungen sind die antiken Dramatiker und Frankreich. Dazu tritt nun aber erstmals greifbar *Shakespeare*. Die «Vergleichung Shakespeares und Adreas Gryphs» vom Jahre 1741 sucht und findet schon wesentliche Erkenntnisse, aber sie berühren Frankreich noch nicht. Sechs Jahre später schreibt Schlegel die «Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters», und hier stellt er nun erstmals das fran-

zösische und englische Theater einander gegenüber — als ein Vorläufer Lessings und des Sturms und Drangs.

Auch im engeren Kreise der Kunsttheorie geht Schlegel neue Wege. Er stellt den wichtigen Grundsatz auf, dass Wesen und Zweck der Kunst nicht Moral oder Unterricht sei, sondern das Vergnügen, der Genuss.[88])

Was seine dramatische Produktion anbetrifft, so bleibt sie hinter seiner neuen Aesthetik zurück. Er ahmt nicht etwa Shakespeare nach, wie man denken könnte, sondern bleibt der überlieferten französischen Schule treu, holt sich Stoffe aus der Antike und später dann, gemäss seiner Idee eines National-Theaters.[89]) aus der germanischen Vorzeit.

Seine ersten dramatischen Arbeiten zeigen die Verbindung des antiken und französischen Elementes. Die 1736 entstandene «Hecuba» benutzt als Stoff den Euripides und Seneca. In der Form, im ganzen Stil zeigt sich die französische klassizistische Richtung; der Alexandriner wird mit Gewandtheit, ja Eleganz gehandhabt.

Im «Hermann» wird die Handlung, im Gegensatz zu dem nationalen Stoff und in strenger Anlehnung an Corneille und Racine, ganz hinter die Kulisse verlegt.

Eine geradezu greifbare Verbindung zwischen Schlegel und Racine liegt im «Canut» vor. Rein äusserlich wird die Figur des Dänenkönigs wohl von der unbändigen und ins Dämonische gesteigerten Gestalt Ulfos erdrückt. Aber Ulfo steht in keinem tragischen Konflikt; dieser liegt nur *in der Seele Canuts*. Ulfo gemahnt in der Masslosigkeit seiner Auflehnung und Ruhmbegierde beinahe an den einen Bruder in Racines «Thébaide».

Als dritte seiner antikisierenden Tragödien verfasst Schlegel 1739 die «Dido».

Aus dem selben Jahr stammt der «Auszug eines Briefes, welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält».[90])

Er vergleicht darin das griechische Trauerspiel mit dem französischen, Racine mit Sophokles.[91]) Er liest in dieser Zeit die «Bé-

---

[88]) J. E. Schlegel; Werke III «Abhandlung von der Nachahmung», S. 163 ff.

[89]) J. E. Schlegel: Werke, III. Teil, 1764, S. 262 ff.

[90]) J. E. Schlegel: Werke, III. Teil, 1764, S. 203.

[91]) J. E. Schlegel: Werke, III. Teil, 1764, S. 206, 208.

rénice», setzt sich mit ihrem Anfang besonders auseinander, denn er scheint ihm der schönste aus allen Tragödien Racines.[92]) Bedeutsam an diesem «Auszug . . .» ist der direkte Vergleich der «Bérénice» mit Sophokles' «Elektra».[93]) Es ist das erste Mal, dass diese beiden Dichter einander gegenübergestellt werden. Schlegel räumt damit bewusst oder unbewusst Racine in der französischen dramatischen Kunst den Rang ein, welchen Sophokles in der griechischen innehat: den Höhepunkt der Klassizität.

Nun aber «Dido». Es ist unzweifelhaft, dass die erwähnte Lektüre der «Bérénice» von bedeutsamem Einfluss auf die Bearbeitung des Aeneide-Stoffes war.

Die formale Angleichung ist das am wenigsten Wichtige. Wesentlich ist, dass der Kern der Dido-Handlung dem der «Bérénice» entspricht: die Liebe zweier Menschen und ihre schicksalbedingte Trennung.

Dido und Aeneas lieben sich, aber die Götter haben anders beschlossen. Dem Spruch der Götter darf der Mensch nicht widerstreben, und so müssen sich beide der Forderung der Trennung beugen.

Titus und Bérénice erleiden dasselbe Schicksal: die römische Forderung wird an ihnen vollzogen. Verzicht, Ueberwindung des eigenen Ichs ist ihre Pflicht und ihr letztes Ziel. Sie nehmen das Schicksal der Trennung nach schweren inneren Kämpfen auf sich.

Diese Parallele ist durch die epische Vorlage gegeben, aber sie erstreckt sich sogar bis in die dritte Hauptperson: Hiarbas, ein lybischer König, liebt Dido, wird aber von ihr verschmäht. Die Entsprechung zu Racines Antiochus ist deutlich.

Die Lösung des tragischen Knotens in der «Dido» geschieht der antiken Epenvorlage gemäss: Dido lässt die Schiffe des Aeneas in Brand setzen, um seinen Wegzug zu verhindern. Aeneas kann von dannen eilen, und Dido endet ihr Leben in Hass, Verzweiflung, ein rächender Dämon.

Dieser Schluss ist gegenüber der Racineschen tragischen Konzeption eine scharfe Abschwenkung. Die innere Spannung, die Seelenwelt des Anfangs, so sehr analog der «Bérénice», schlägt plötzlich nach aussen in die Tat um; sie läutert sich nicht, reift

---

[92]) J. E. Schlegel: Werke 1764, III. Teil, S. 206, 207.
[93]) J. E. Schlegel: Werke 1764, III. Teil, S. 208.

nicht wie bei Racine. Das antike Vorbild löst am Schluss das französische des Anfangs ab.

In den ersten Aufzügen finden sich frappante Detailähnlichkeiten mit der «Bérénice». So atmen zum Beispiel die Anfangsverse zum fünften Aufzug der «Dido» ganz den Geist der ersten Zeilen aus dem ersten Akt und Aufzug von «Bérénice»;[94]) es ist jene Stelle, welche Schlegel in dem bereits zitierten «Auszug» ... so sehr preist. Verblüffende Parallelen lassen sich auch in den Unterredungen zwischen Aeneas-Achat einerseits und Titus-Paulin andererseits ziehen.[95])

Dido ist in ihrer Seelenhaltung und -entwicklung grundsätzlich der Bérénice sehr nahe. Diese Königin, die nur ihrer Liebe lebt, die so notwendig erscheint wie ein Naturgesetz, muss die Forderung des Staatsgesetzes über sich ergehen lassen. In Schmerz und Empörung wird sie hin und her geworfen, bis dieses grösste Leid ihr die Kraft zu dem grössten Sieg über sich selber verleiht.

Ganz ebenso erscheint in den ersten Szenen auch Dido als wehrloses Opfer eines absoluten Gesetzes. Sie kann und will die Motive des Aeneas nicht verstehen. Verzweiflung und Liebe zerreissen sie, und dieser Zustand steigert sich unaufhaltsam in Hass hinein bis zum Schluss. Wohl findet auch Dido zitternde Worte der Selbstüberredung, wie Bérénice,[96]) aber der Hass, der aus dem Schmerz entspringt, wird zur beherrschenden Macht.

Bérénice reisst durch ihre Seelengrösse ganz am Schluss die Handlung zu sich empor; das reine Wort, die tiefste Innerlichkeit und Einfachheit sind die Mittel.

Bei Dido geschieht dasselbe, aber die Lösung, welche bei Racine kaum etwas Aeusseres veranlasst, wird bei Schlegel Tat, pathetisches Wort, gezogenes Schwert, wirklicher Tod.

Die Motive der Trennung sind in beiden Tragödien ausserhalb der Menschen stehende Forderungen. Der Staat bei Racine, bei Aeneas, noch viel absoluter, die Götter. Gerade bei der Entwicklung dieser Motive bemerkt man nun, wie Schlegel innerliche Vorgänge Racines veräusserlicht. Die römische Staatsforderung

---

[94]) J. E. Schlegel: Werke, I., S. 129, V. 7—10. J. Racine: Oeuvres, Mesnard; t. II, p. 382.

[95]) J. E. Schlegel: Werke, I., S. 77—79. J. Racine: Oeuvres, Mesnard; t. II, p. 399 ff.

[96]) J. E. Schlegel: Werke, I., S. 89.

erweckt in Titus nach und nach den Sinn und Willen zur Folge und Bejahung, so dass der entscheidende Konflikt ein rein menschlich-sittlicher ist.

Aeneas weiss sich dagegen auch in der letzten Unterredung mit Dido auf kein anderes Motiv zu berufen als auf den Ratschluss der Götter, dem man nicht ungestraft zuwiderhandeln dürfe.[97]) Aeneas ist und bleibt Werkzeug der aussermenschlichen Mächte und damit viel weniger tragisch als Titus. Dido ist trotz ihrer Andersartigkeit am Schluss doch genau nach Racine gearbeitet, indem es bei ihr gar keine äusseren Kräfte gibt, welche sie beeinflussen, sondern, entgegen Aeneas, alles in ihrem innersten Wesen seinen Grund hat.

Aeneas gleicht viel mehr der Gestalt einer antiken Schicksalstragödie.

Wir sehen, dass Schlegels Bühnenraum, der übrigens wie bei Racine ein Palastgemach ist, noch nicht mit den entsprechenden schlichtesten Mitteln erfüllt ist. Typisch für die deutsche Art ist es, dass Schlegel zum Seelenkonflikt, zum Wort, noch Taten braucht, und zwar nicht nur die eine am Schluss, die ja auch Bérénice in ihrer Weise vollbringt, sondern reale Zwischendinge: Ankündigungen von Kriegen, Anschläge, Gefechte, Hofintrigen u. s. f. Doppelt merkwürdig, weil Schlegel nichts so sehr wichtig ist, als eine scharfe Charakterzeichnung und die unbedingte Geradlinigkeit der Handlung.[98]) Rein menschliche Konflikte vermögen also bei Schlegel noch nicht einen tragischen Rahmen ganz zu erfüllen. Racines Tragödie ist, wenn auch nicht nur mehr ein Formproblem wie bei Gottsched, so doch zu wenig als Seelendrama aufgefasst, und vor allem unterschiedslos mit der so ganz anderen antiken Tragik vermischt.

Ein helles Licht fällt auf die «Dido» und ihre Racinesche Geistigkeit, wenn wir sehen, dass die Zeitgenossen Schlegel den «deutschen Racine»[99]) nannten. Diese Bezeichnung beweist, wie stark man in Schlegels Tragödien, und zwar nicht nur bei «Dido», die innere Verbundenheit mit dem französischen Tragiker empfand. Seine Spuren müssen klar und sinnvoll zutage treten, denn

---

[97]) J. E. Schlegel: Werke, I., S. 95.

[98]) J. E. Schlegel: Werke, III., S. 280.

[99]) Christian Heinrich Schmid: Chronologie des deutschen Theaters (1743), Berlin 1902.

wir haben gesehen, und werden es immer wieder sehen, dass sein besonderes Wesen dem deutschen Geist nicht ohne weiteres aufgeht. Von hier aus erscheint uns Schlegel als der erste bedeutende Träger Racinischen Kunstgeistes in Deutschland.

«Dido» ist die sozusagen praktische Auseinandersetzung mit Racine. Nun die theoretische:

«Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele» heisst der Aufsatz, welcher als Vorrede zu der dänischen Ausgabe der Schlegelschen Werke 1747 dient.

Diese stilistischen Ausführungen werden auf Grund einer Stelle aus Racines «Bajazet» gemacht.[100])

Schlegel übersetzt diese Verse auf zwei Arten: einmal wie er glaubt, dass die Majestät des Ausdrucks, die er im Original findet, auch in der deutschen Uebersetzung gewahrt sei. Das andere Mal in einer Weise, welche nach Schlegels Empfinden der Majestät des Trauerspiels zuwider ist.

Die Uebersetzung in Alexandrinern ist sehr gewandt und doch dem französischen Wortlaut getreu. Vor allem ist die Kurve des Dialogs, wie er sich aus dem Seelenzustand der Gestalten ergibt, verblüffend klar erkannt und wiedergegeben. Eine Stelle besonders zeigt Schlegels hohe sprachliche Fähigkeit:

Racine: «Rentre dans le néant, dont je t'ai fait sortir.»[101])

Schlegel:

a) «*Ich zog dich aus dem Nichts: fall in dein Nichts zurück.*»[102])

b) «Du sollst bald wiederum, was du gewesen seyn.»[103])

Wer so genau weiss, auf was es in einer schönen dichterischen Sprache ankommt, wer Racine so übersetzt wie die erste Art es zeigt, das heisst, wer derart das Wort auf die Goldwage zu legen gewillt ist, der fühlt etwas von der Grösse Racines, wie sie sich schon rein durch das sprachliche Wunderwerk nach aussen darstellt.

Nach diesem «praktischen» Teil der Abhandlung theoretisiert nun Schlegel über die tragische Sprache und empfindet als Haupteigenschaft und -forderung «... einen gewissen Schwung, eine Art, oder wie es die Franzosen nennen ein Tour, den man der Rede

---

[100]) J. Racine: éd. Mesnard, t. II, p. 517—18, v. 513—42.

[101]) J. Racine: éd. Mesnard, t. II, p. 517, v. 524.

[102]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 224.

[103]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 225.

gibt ... Eine Rede kann in ganz niedrigen, einfältigen Worten bestehen, aber eben dieser Schwung macht die Niedrigkeit und Einfalt edel und unterscheidet sie von einer kriechenden und matten Niedrigkeit ...».[104])

Was Schlegel hier fordert, passt ganz offensichtlich auf die Sprache Racines. (Die Gewissheit ist schon durch den Zusammenhang mit den Uebersetzungen gegeben.)

Mit der Auffassung, dass das Wort der Racineschen Tragödie das ganz einfache und gewöhnliche der Lebenssprache ist, durch die Sprachkurve und die Seele des tragischen Geschehens sublimiert und in einen höheren Glanz getaucht, befreit Schlegel die Sprachkunst Racines aus der Gottschedüberlieferung. Diese ersah in ihr nichts anderes als leere Stelzenpathetik, welche laut der «Critischen Dichtkunst» Forderung der tragischen Kunst war.

Dass Schlegel die Sprache Racines als das erkennt, was sie ist, das räumt ihm in der gesamten Kritik einen besonderen und ehrenvollen Platz ein. Dass er sie als tragisches Ausdrucksmittel für die deutschen Dichter fordert, stellt ihn neben Wieland.

Am Schluss dieser Betrachtungen blitzt schlaglichtartig ein Gedanke auf, der von wirklicher Erkenntnis der Racineschen Kunst zeugt.

«Nicht alle Gemütsbewegungen oder Umstände eines tragischen Helden», führt Schlegel aus, «können einerlei Menge von Gedanken ertragen ... Merket man auf die Natur dieser Gemütsbewegungen, und auf die Erfahrung, dass eben dieselben Leute bei verschiedenen Umständen nicht mehr dieselbe Art zu denken und denselben Verstand haben ... so wird das klar ... Aus eben diesem Unterschiede kömmt es, *dass die Helden des Corneille weit gedankenreicher sind als die Helden des Racine, weil der erstere mehr Mut und der andere mehr Zärtlichkeit in seinen Stücken aufführet* ...».[105])

Schlegel hat damit einen zentralen Punkt bei Racine richtig erkannt. Die Helden Corneilles steigen aus der Dunkelheit der Gefühle durch den verantwortlichen Willen zu einer ethischen Höhe, wo das Denken, das Vernunftprinzip allein herrscht. Und dies, weil Corneille «mehr Mut aufführet», d. h. weil er der

---

[104]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 229.
[105]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 237.

Dichter des hohen Pathos, der ethischen Tat, des starken Willens ist.

Racines Helden sind nicht gedankenreich, weil durch sie mehr Zärtlichkeit dargestellt wird; d. h. eine Andromaque, eine Bérénice, eine Phèdre sind nur Gefühl, nur Träger eines abgründig innerlichen Seelenvorganges, in diesem Falle, einer von Qual und Entsagung erfüllten Liebe. Ohne Vernunftgründe, weil es solche bei dieser Tragik schlechterdings nicht geben kann, allen Zuckungen der Seele nachgehend, stürzt die Rede von einer Klippe zur anderen. Bei Corneille die pathetische Rede des kategorischen Imperativs — hier die bis an den Rand mit Gefühlsinhalten erfüllte Seelensprache.

Wir haben schon bemerkt, dass Shakespeare als sehr bedeutsame Grösse in Schlegels Blickfeld tritt. Sein Interesse für ihn, seine erste Untersuchung in jenem Vergleich mit Gryphius gewinnt in Deutschland Raum für ihn und eröffnet die Kritik, und zwar *gegen* die französische Tragödie. Die «Gedanken zur Aufnahme das dänischen Theaters» sind der Beginn jener Vergleichstradition zwischen englischem und französischem Theater, in welcher die Folgezeit, Lessing und vor allem der Sturm und Drang, gegen die klassische französische Tragödie vorgehen. Schlegel nimmt in diesen «Gedanken . . .» eine überraschend freie, über den Dingen stehende Haltung ein, die weit über Lessing hinausragt und in gewissen Punkten schon für Herders epochalste Gedanken Raum schafft. Schlegel dringt zu nichts weniger als der Idee vor, *dass das Theater, zumal die Tragödie, durchaus national bedingt sei.* Das Theater, welches einer Nation gefallen soll, muss nach ihren Sitten und ihrer Gemütsbeschaffenheit eingerichtet sein. Form und Inhalt ergeben sich notwendig daraus. Die dramatische Kunst einer jeden Nation trägt ihr Gesetz in sich. Und darum sind das französische und das englische Theater gleicherweise berechtigt, in ihrer Art gleich schön.[106])

Von diesem Standpunkt aus vermag er nun ganz objektiv, ohne jeden feindlichen Ausfall, ohne wertend das eine gegen das andere auszuspielen, englisches und französisches Theater nebeneinander zu stellen. Er gelangt zu folgendem Unterschied, wobei vor allem an die Tragödie zu denken ist:

---

[106]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 262—63.

Die Handlung der englischen Dramatik, das heisst, Shakespeares, ist zusammengesetzt, verwickelt, nicht streng logisch entwickelt. Es gibt darin Handlungs-Nebenzweige, die nicht unmittelbar zur Sache gehören. Die Handlung ist also nicht geradlinig, aber auf diese andere Weise können viele Kleinigkeiten von Leben und Natur hineingebracht werden. Die englische Tragödie hat auch oft die Liebe als tragischen Vorwurf, aber die Leidenschaft entwickelt sich stufenweise, wächst nicht beständig und ausschliesslich bis zur Katastrophe. Daher hat der Held noch die Freiheit, auch an andere Dinge zu denken. Die englische tragische Bühne besitzt meist ausserordentliche und hochgetriebene Charaktere. Keine Gestalt ist uncharakteristisch, sondern jede hat etwas Besonderes an sich. Die dramatische Sprache ist urwüchsig; es ist alles, auch das Grobe, mit seinem Namen genannt.[107])

Die französische Bühne dagegen: Die Handlung geht Schritt für Schritt vor sich, ohne Sprung, ohne Unterbruch durch Nebenwerke, streng logisch und einheitlich aufgebaut. Es gibt in ihr nichts Dunkles; alles wird erklärt oder erzählt, nichts wird erraten, sondern alles gehört und empfunden. Es werden bloss die nächsten Umstände der Handlung vorgestellt. Die Liebe als Thema ist sehr wichtig. Der französische tragische Held opfert ihr alle Gedanken auf, wenn sein Herz liebt. In den meisten Fällen ist nur die Hauptperson der Handlung genau ausgebildet. Eine ursprüngliche Haltung ist nicht vorhanden, weil Höflichkeit alles dämpft, sogar die Darstellungen heftiger Zwistigkeiten.[108])

Dies ist die französische Bühne, also auch Racine, im indirekten Lichte der englischen. So ist sie national bedingt, so muss sie sein. Die englische, Shakespeare, ist naturnotwendig anders. Dieser Vergleich drückt daher nichts anderes aus als das *sowohl — als auch* eines Wieland und Herder. *Shakespeare und Racine*, also beide in gleicher Berechtigung, beide gleich notwendig in ihrer Art. Dass Schlegel trotzdem für Shakespeare, also gegen Racine, den deutschen Boden bereitet, ist weniger seine Tendenz, als die des historischen Augenblickes.

Von Gottsched bis Schlegel zieht sich eine aufsteigende Linie in der Wertung Racines. Racine als Form ist das Bild des Gottschedkreises. Die Schweizer, Bodmer vor allem, lösen Racine aus

[107]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 263—264.
[108]) J. E. Schlegel: Werke, III, S. 263—264.

jeglicher bühnenpraktischen Verbindung und betrachten ihn rein als Objekt ihrer ästhetischen Theorie. Wir haben gesehen, dass man bei Bodmer schon mit einiger Berechtigung von Racine als Tragiker im engsten Sinne sprechen darf. Eine geistige Wendung vom Aeusseren zum Inneren, Wesentlichen der Kunst hat sich vollzogen.

Schlegel biegt diese Wendung noch etwas tiefer zum wahren Wesen der Racineschen Kunst. Er dringt tief in den Stil und seine Bedingtheit ein; das Werk Racines als Seelendrama eröffnet sich ihm. Er fasst Racine in der weiten Idee einer individuellen dramatischen Kunst und gibt ihm damit eine Gültigkeit, welche nicht auf der augenblicklichen historischen Konstellation beruht, sondern überzeitlich ist.

II. KAPITEL.

Lessing

In den Jahren 1755—1767, von der «Miss Sara Sampson» bis zum ersten Stück der «Hamburgischen Dramaturgie» vollzieht sich der grosse Umschwung im Verhältnis des deutschen Geistes zum französischen Klassizismus und dessen reinster Verkörperung, der haute tragédie. Diese Zeitspanne bildet den einen Pol in der Kritik der französischen klassischen Tragödie — der andere liegt um zwei Epochen später, in der Kritik August Wilh. Schlegels. Beide lehnen, wie verschieden die Gründe dazu auch sein mögen, die französische Tragödie rundweg ab. Sie machen sie zu einem dem deutschen Geist fremden, ja erzfeindlichen Kunstprinzip und schneiden für Jahrzehnte den Weg zum Verständnis dieser Werke ab. Wie sollte dies nicht die Folge sein, wenn Lessing der französischen Tragödie alles abspricht, sogar, dass sie überhaupt eine Tragödie sei?[109]) Allein sie kann kein totgebornes Kind sein, denn sonst wäre sie heute nicht mehr lebendig, wäre nicht heute noch der Stolz und die Freude einer Nation.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wie Lessings revolutionierende literarische Tätigkeit einsetzt, ist die «gereinigte Ko-

[109]) G. E. Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 80. Stück, S. 359, 363, 365; Lachmann VII, Berlin 1839.

mödie» das beherrschende Element in der theatralischen Kunst Deutschlands. Alle dramatische Produktion und alle Schauspieltruppen sind bestrebt, das klassizistische Niveau zu halten. Es ist programmatisch, wenn Friedrich Schönemann 1740 die Vorstellungen seiner Truppe mit Racines «Mithridate» eröffnet.

Aber ebenso programmatisch und symptomatisch für die Zeit ist es, wenn Lessings Erstling, «Der junge Gelehrte», auf der Neuberschen Bühne aufgeführt wird. Die Tendenzen, welche in den folgenden Jahren zu absoluter Gegensätzlichkeit erwachsen, stehen hier noch nebeneinander.

Es ist nicht ohne Wichtigkeit für Lessings Kampf gegen die französische Tragödie, zu sehen, wie während seines Ideenkrieges die westliche Kunst ausgesprochene Verteidiger findet, eine Bühne, die nur ihr gewidmet ist, dramatisch-theoretische Systeme, auf französischen Prinzipien aufgebaut, deutsche Produktion, welche die haute tragédie unmittelbar nachahmt. So in Wien unter Josef II. und so in Potsdam am Hofe Friedrichs des Grossen. Beiderorts ist es Racine, welchem ganz besondere Bedeutung zukommt. Wien erlebt in *Ayrenhoff*, einem allerdings nichts weniger als ausserordentlichen Dichter, eine Art Racine-Renaissance. Er ahmt in eigenen Schöpfungen Racines Tragödie nach. Er übersetzt «Andromaque», «Bajazet» und «Iphigénie en Aulide», wobei allerdings seine Bewunderung für Racine grösser ist als sein dichterisches Können.[110]) Er wirbt in theoretischen Abhandlungen für das französische Theater und verwirft aufs schärfste Shakespeare, den Dichter «tragischer Farcen». Friedrich der Grosse seinerseits steht in einer lebendigen Racine-Tradition, half er doch in früherer Zeit selber mit bei französischen Hofvorstellungen Racinescher Tragödien.

In monarchischen Zentren, höfischem Milieu also findet Racine Aufnahme, ist er Vertreter *der* dramatischen Kunst schlechthin. Racines Weg in Deutschland begann an einem Hof, in Braunschweig, von da geht sein Weg an den Hof des preussischen Königs, nach Wien, und endlich in der Glanzzeit deutschen Geistes nach Weimar.

---

[110]) *Cornelius von Ayrenhoff:* Andromache, Bajazet und Iphigenie in Aulis. Drey Trauerspiele von Racine, metrisch übersetzt. Vgl. dazu: Allgemeine Literatur-Zeitung 1805; Nr. 339, Spalte 639—40.

Was Lessing in Hamburg ist, das bedeutet *Sonnenfels für Wien,* nur in der genau umgekehrten Richtung; Lessing eröffnet den Kampf gegen die Alexandrinertragödie, Sonnenfels erhebt sie als künstlerische Forderung, gemäss dem Willen Maria Theresias und Josefs II., welche Racine und überhaupt die ganze französische Kunst neben ganz persönlicher Vorliebe noch gewissermassen aus Staatsraison wollen, indem sie diese Tragödie als in hohem Grade nützlich für den aufgeklärten Staat erklären.

Grundsätzlich kommt der Wienerdramaturg nicht weit über Gottsched hinaus. Hin und wieder blitzt etwas mehr Verständnis auf, so wenn er als einer der wenigen den Schlussmonolog Theramens über den Untergang Hyppolits in der «Phèdre» anerkennt, und zwar unter sehr guten Begründungen.[111]) Dagegen preist er wohl Racine als grossen Menschendarsteller, aber dieses Wesentlichste beruht für Sonnenfels in der «niedlichen» Ausführung, und darin, dass der Dichter sich der Leidenschaften seiner Gestalten mit Wahl und Beurteilung bemeistert.[112])

Das Verständnis für Racine hört genau da auf, wo es anfangen sollte; denn Sonnenfels' Urteil gipfelt darin, dass Racines Kunst eine *Kunst des Pinsels sei.*[113]) Das ist eine Auffassung, welche den Wienerdramaturgen in die Nähe Lessings stellt, trotzdem sie von ganz entgegengesetzter Basis herkommt. Das zeigt, wie sehr sowohl positive wie negative Geistesströmungen in der Wertung Racines meist auf derselben Stufe stehen: sie fassen sein Werk nur als Kunst der Form auf, die sie entweder fordern oder bekämpfen.

Lessings Geist ist im Sonnenfelsschen Wien nicht unbekannt. Aber seine revolutionären Theorien, seine Kühnheit der Neuschöpfung erschrecken hier. Seine «Emilia Galotti» wird aufgeführt, aber die Majestäten langweilen sich unbeschreiblich dabei. Die haute tragédie ist in Wien zu stark verwurzelt. Sie hält sich auch dann noch, als Lessing schon längst in den Literaturbriefen und von Hamburg aus seine schärfsten Anfeindungen aussendet.

Noch 1772 nämlich scheut sich der *Racine-Epigone Cornelius von Ayrenhoff,* der produktive Geist des Sonnenfels-Regime, nicht im geringsten, eine seiner Alexandrinertragödien *Lessing* zu wid-

[111]) Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne, S. 269—70.
[112]) Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne, S. 50.
[113]) Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne, S. 144.

men.[114]) Damit berühren sich in geradezu ironischer Weise die beiden gegensätzlichen Kunstrichtungen: die an Racine gebildete deutsche Alexandrinertragödie — und der Lessing der «Hamburgischen Dramaturgie».

Ayrenhoffs «Schreiben über das deutsche Theaterwesen» und die Vorrede zu der «Antiope» geben ein deutliches Bild der antilessingischen Kunstrichtung in Wien.

Der Aufsatz über das deutsche Theater ist *eine* geharnischte Ablehnung Shakespeares. Shakespeares Helden sind «imbecill», wahnsinnig, delirierend, daher nicht mehr tragisch. «... dieser Shakespeare gehört in Absicht auf Charakterzeichnung, an die Spitze der dramatischen Breughel ... so wie Sophokles, *Racine* und Voltaire zur Klasse der *dramatischen Raphaele* gehören ...»[115]) Die Vorrede zu «Antiope» fordert erstlich, ebenso wie später Wielands Schreiben an einen jungen Dichter, Verse für die Poesie.[116]) und zwar ist der Alexandriner dem Jambus vorzuziehen.[117]) Als Muster der Versifikation stellt er Racines «Phèdre» auf.[118]) In der tragischen Kunst sind und bleiben für ihn die Griechen das Ideal. «Ich begnüge mich mit der Ehre», setzt er fest, «*diese Sophokleische Kunst (die unter den Neuern nur Racine erreichet)* für das wahre Schöne in der tragischen Dichtkunst zu erkennen ...»[119])

Die griechische Tragödie und Aristoteles werden damit als *die* Masstäbe dramatischer Kunst anerkannt, genau so wie bei Lessing. Aber dies ist der springende Punkt, dass für Lessing die französische Tragödie trotz aller äusseren Aehnlichkeit nichts mit der antiken Tragödie gemein hat, ja nicht einmal mehr eine Tragödie ist, dass Ayrenhoff dagegen die Racinesche Tragödie Sophokles, dem Inbegriff vollkommener griechischer Tragik, ebenbürtig erklärt.

Ueber Shakespeare aber fällt Ayrenhoff jenes Urteil, mit welchem Lessing die französische Tragödie vernichtend trifft, wogegen eben dieser Shakespeare bei eben diesem Lessing in den

---

[114]) C. v. Ayrenhoff: *Antiope,* ein Trauerspiel, 1772.
[115]) C. v. Ayrenhoff: Werke, Bd. III, S. 416.
[116]) C. v. Ayrenhoff: Werke, Bd. I, S. 197.
[117]) C. v. Ayrenhoff: Werke, Bd. I, S. 198.
[118]) C. v. Ayrenhoff: Werke, Bd. I, S. 198.
[119]) C. v. Ayrenhoff: Werke, Bd. I, S. 200.

Kreis der griechischen Tragiker gereiht wird. Die Werte sind bei dem einen wie dem andern vollkommen vertauscht.

Der Kult der französischen tragischen Kunst bei Friedrich dem Grossen ist höher, wahrer und an sich berechtigter als in Wien, weil Friedrichs Theater französisch ist, also kompromisslos. Dieser Kunstwillen ist ganz unbeschwert von irgendeiner Praxis oder Didaktik; es liegt in ihm ein Zug des l'art pour l'art. Hier ist der Raum für die Pflege Racinescher Kunst. Friedrich lernt sie in frühester Jugend kennen, und sie wird so ganz sein eigen, dass er bei einer Sprachuntersuchung oder sonstigen literarisch-philosophischen Aeusserungen ganze Verskomplexe, Situationen usw. aus dem Gedächtnis niederschreibt. Die «Bérénice» ist seine bevorzugte Tragödie. Er versteht dieses zarte Gebilde wie selten ein Deutscher.

Bekenntnishaft schreibt er darüber an Voltaire: «Je suis revenu de certains préjugés, et je vous avoue que je ne trouve pas du tout l'amour déplacé dans la tragédie ... et quoi qu'on en dise, je ne lis jamais Bérénice sans répandre des larmes ... on ne me persuadera jamais qu'une pièce qui me remue et qui me touche soit mauvaise ...»[120])

Und eine Parallelstelle aus den Erinnerungen Voltaires: «... J'ai vu le roi de Prusse attendri à une simple lecture de Bérénice, qu'on faisait devant lui en prononçant les vers comme on doit les prononcer ... Quel charme tira des larmes des yeux de ce héros philosophe? ...»

Welch ein Gegensatz zu Sonnenfels und der Wiener klassizistischen Aera — und welch ein Gegensatz auch zu Friedrichs grossem Untertan Lessing, welcher in eben dem Jahr, 1759, aus dem Friedrichs-Bekenntnis datiert, seinen berühmten 17. Literaturbrief mit der Absage an Gottsched und dem ersten offenen Angriff auf die französische Tragödie schreibt!

Diese zwei Strömungen mögen als Kontrast Lessings Tätigkeit illustrieren. Nun zu ihm selber.

Lessing schreibt in seiner Frühzeit Berichte über das Berlinertheater und zollt darin Racine und Molière uneingeschränkt den

---

[120]) Brief Friedr. d. Grossen an Voltaire vom 18. Juli 1759 (Briefw. Fr. d. Gr. mit Voltaire 1736—1778, 3 Bd. hersg. v. R. Koser und H. Droysen, Leipzig. Publikationen aus den K. Preussischen Staatsarchiven).

Beifall, den sie ernten.[121]) Der Verfasser ist nach Frankreich orientiert wie alle andern; übrigens bleibt Molière für Lessing stets das Ideal der Komödie. Im selben Jahre aber schreibt Lessing die Vorrede zu den «Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters», in welcher er, in den Bahnen J. E. Schlegels weiterschreitend, das deutsche Theater bereits nach England weist. Das ist ein erster Schritt gegen die Literaturbriefe hin.

1750 erscheinen die «Beiträge ...» selber: genaueste Gottschedschule; Lessing übersetzt unter anderem die dramatischen Theorien Corneilles.

1751, im «Neuesten aus dem Reiche des Verstandes und des Witzes» beschäftigt er sich mit der Entwicklung des französischen Theaters und endet mit dem herkömmlichen Lob auf den Höhepunkt dieser Bühne in den Klassikern.

Ins Jahr 1753 fällt das Fragment des «Samuel Henzi», einer Alexandrinertragödie; der Glaube an die Einheiten und die Regeln der französischen Tragödie ist unbedingt.

Von 1754 an erfolgt nun die bedeutsame Wendung, bedingt von Einflüssen einer nicht mehr klassischen französischen Kunst, und von ersten Shakespearestudien. Bedingt aber auch von allgemeinen geistesgeschichtlichen Verläufen, die man im Begriff der bürgerlichen Kultur umfassen kann. Dieses Bürgerliche, eine neue Gefühlsbetonung, eine neue Wertung des geistigen Menschen, steht wohl noch innerhalb der grossen Bewegung der Aufklärung, aber diese Generation, die dritte, bedeutet doch schon einen merklichen Gegensatz zu der ersten und zweiten eines Leibniz-Wolff und Gottsched. Es sind Kräfte der Umgestaltung am Werk, die nicht rein ideengeschichtlich zu fassen sind, ebensowenig unter den Begriffen der comédie larmoyante und des englischen Familienromans.

Lessing bemächtigt sich dieser neuen Ideen theoretisch in der «Theatralischen Bibliothek» 1754, praktisch in der «Miss Sara Sampson» 1755. In der «Theatralischen Bibliothek» befasst er sich besonders mit dem antiken Theater und formuliert dem zufolge einen ersten Angriff auf die französische Tragödie. Corneille und Racine bleiben noch unangefochten.

Nach der «Miss Sara Sampson» setzen ganz notwendigerweise Erörterungen über das Wesen des Trauerspiels ein. Es ist der

[121]) G. E. Lessing: Gesamte Werke, hersg. v. J. Petersen, Bd. 12, S. 60, 61.

«Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel» von 1756-57. Nach Lessings bisheriger Entwicklung ist es ebenso natürlich, dass die tragische Kunst Frankreichs in diese Auseinandersetzung hineingezogen wird, umso mehr, als Moses Mendelssohn Lessing gegenüber streng den theoretischen Standpunkt Corneilles vertritt.

Lessing setzt in seinem ersten Brief, auf Nicolais Eröffnungsschreiben hin, das eine Zusammenfassung seiner «Abhandlung vom Trauerspiele» ist, sehr fertig gedachte und sehr geschlossene Ansichten über die Tragödie fest: entgegen Nicolai, welcher den Zweck des Trauerspiels in die Erregung der Leidenschaften setzt,[122]) fordert Lessing das eine: *die Tragödie soll Mitleid erregen und nur das.*[123]) Mitleid ist die Mitte, der Anfang und das Ende des Eindruckes, den eine Tragödie hervorzurufen vermag. Der aristotelische «Schrecken» und Mendelssohns «Bewunderung» sind die ersten Sprossen des Mitleids.[124]) oder auch, wie Lessing sich Mendelssohn gegenüber äussert: «... die Bewunderung müsse in dem Trauerspiel nichts seyn, als der Ruhepunkt des Mitleidens ...»[125])

Ueber das Wesen der Bewunderung im Trauerspiel setzen sich nun Lessing und Mendelssohn an Hand von Racines «Mithridate» auseinander. Mendelssohn findet in dieser Tragödie ein Beispiel reiner Bewunderung; Mitleid als tragisches Ziel zu setzen wäre seiner Meinung nach geradezu ein kompositorischer Fehler.[126]) Dieser Grundsatz wird durch eine Stelle in Racines «Mithridate» tatsächlich in wörtlicher Parallele gestützt.[127]) Mendelssohn hat mit seinem Urteil bis zu einem gewissen Punkt recht; nur dass die Bewunderung nicht einer einzigen Stelle allein anhaftet, sondern sich durch das ganze Kunstwerk zieht. «Mithridate» ist keine reine Seelentragödie. Der Untergang des Helden ist nicht in seinem innersten Wesen begründet, sondern er vollzieht sich beinahe in der Art eines Naturvorganges, willkürlich. Daneben ist aber auch die eigentliche Racine-Sphäre des seelischen Leidens und der Entsagung in dieser Gestalt, was Lessings Mitleidstheorie

---

[122]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 47.
[123]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 54.
[124]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 53.
[125]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 79.
[126]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 60.
[127]) J. Racine; éd. Mesnard, t. III, p. 97, v. 1651 (Mithridate V, 5).

Vorschub leistet. Er verkehrt nun Mendelssohns Anerkennung in den Tadel, dass die Bewunderung das Mitleid verhindere.[128])

Die Stellung Mendelssohns zu Racine in diesen Briefen ist also die, dass er ihn positiv wertet, allerdings auf Grund Corneillescher Aesthetik. Das daraus entnommene Prinzip der tragischen Bewunderung trifft im Falle «Mithridate» zu einem Teil wenigstens das Wesen dieser Tragödie. Wichtig ist ganz allgemein, dass Racine von einem Denker solchen Formates bewundernd anerkannt und über den aktuellen Voltaire erhoben wird.

Lessing dagegen übersieht vollkommen den rein seelischen tragischen Raum, welcher neben dem genannten andern seiner Mitleidsidee bleibt. Er fordert daher etwas, was vorhanden ist, aber nicht ganz klar zu Tage tritt. Im übrigen hat er für Racine nichts anderes mehr übrig, als den leicht spöttischen Tadel über eine Flickszene.[129])

Sonst, und dies sollte typisch werden für die Folgezeit, zeigt diese Auseinandersetzung eine merkwürdige Fremdheit, Kälte, ja eine gewisse Indifferenz Racine gegenüber. Die Ignorierung Racines in Punkten, wo er unbedingt positiv gewertet werden sollte, ist schon in dem Briefwechsel angelegt. Der «Hamburgischen Dramaturgie» wird dies zum Verhängnis.

Der Briefwechsel bedeutet noch keine Waage für die französische Tragödie. Er ist eine philosophische Zergliederung über Wesen und Zweck des Tragischen, eine grundsätzliche Festlegung Lessingscher dramaturgischer Theorien. Bedeutsam ist dabei, dass Racine an diesen prinzipiellen Erörterungen Teil hat.

Die Studien und Forschungen über die dramatische Kunst in Aristoteles, Diderot, Sphokles und Shakespeare führen zu den Literaturbriefen hin. Die geistige Konstellation ändert sich mit einem Schlag. Auf Grund des zu Riesengrösse angeschwollenen Geistes Shakespeares erfolgt die bündige und unerhört scharfe Absage an die französische Tragödie.

Wenn wir an diesem Wendepunkt uns in der Literaturumgebung Lessings umsehen, so können wir, in seltsamer Gegensätzlichkeit, sehen, dass die französische Tragödie für gewisse deutsche Dramatiker noch durchaus in Geltung steht, unerachtet der Lessingschen Drohungen. Ein Jahr vor den Literaturbriefen näm-

[128]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 67.
[129]) Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 67.

lich, dieser ersten gewaltsamen Erschütterung der französischen Kunstposition in Deutschland, erscheint in merkwürdig ironischer Literaturkonstellation ein Werk, das die unmittelbare Kopie einer Racineschen Tragödie ist und zudem noch von einem Jugendfreund Lessings stammt: es ist *Chr. F. Weisses «Krispus»*. Allerdings ist Weisse nicht einer von den Grossen der dramatischen Kunst, aber er übt doch in den sechziger Jahren auf den deutschen Bühnen eine nicht kleine Macht aus. Der «Krispus» hat daher wohl auch für uns seine Geltung, umsomehr, als er Jahrzehnte später in einer Rezension von Schillers «Phädra»-Uebersetzung ruhmvoll als «deutsche Phädra» in Erscheinung tritt.

Der «Krispus» ist nichts anderes als die Dramatisierung des Phädrathemas, wobei der Stoff in die römische Kaiserzeit und an den römischen Kaiserhof verlegt wird. Quelle und Vorbild des Werkes ist nicht etwa Euripides, sondern die *«Phèdre» des Racine*. Wir besitzen somit im «Krispus» eine der wenigen unmittelbaren Nachahmungen einer Racineschen Tragödie. Das dramatische Geschehen, die Komposition, Oekonomie und Form, dies alles ist bis auf Einzelheiten Racines «Phèdre» direkt entlehnt. Die genaue vergleichende Darstellung ist von J. Minor in seinem Werk «Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts» gegeben worden.

Die Bedeutung und der Wert dieser Kopie, die in der Entwicklung unseres Themas allerdings einzig in ihrer Art ist, braucht nicht weit gesucht zu werden. Sie steht zu Racine im Verhältnis von Vollendung und mühsamer Nachahmung, die nichts erraffen kann als den realen Gang der Handlung und die äusserste Schicht des Formalen.[130]) Es ist ein hybrider Versuch, den Weisse hier anstellt. Der tragische Gehalt wird unendlich vergröbert und verwässert. Racines Seelentragik ist in Intrige und in den rein technischen Behelf des Missverständnisses als tragischem Knoten veräusserlicht. (Der Faden der Handlung hängt tatsächlich nur daran.)

Schon darin, dass Weisse das Phädra-Thema, in engstem Anschluss an Racine, mit dem Titel «Krispus» belegt, zeigt sich seine Fehlrichtung. Ist denn bei Racine Phèdre der Mittelpunkt oder Hippolyte? Weisse nimmt mit diesem Titel eine Gewichtsverschiebung vor, die der «Phèdre» entgegen ist. Sie könnte unter Um-

---

[130]) Chr. F. Weisse: Beitrag zum deutschen Theater; siehe Vorrede.

ständen zugestanden werden, wenn nicht eine genaue Kopie vorliegen würde.

Weisse hat die Handlung in das Rom der Kaiserzeit verlegt. Er ist damit dem von Frankreich ausstrahlenden Einfluss der Corneilleschen Römerdramen und überhaupt der ganzen nach der grandeur romaine gerichteten Kultur des grand siècle gefolgt. Die geistige Vormachtstellung Frankreichs im 18. Jahrhundert bringt diesen römischen, diesen Geist Corneilles auch nach Deutschland, wo er unrichtigerweise als Inbegriff des französischen Tragödiengeistes aufgefasst wird.

Weisse hat mit dem «Krispus» eines der vielen deutschen Römerdramen geschaffen — ohne sich bewusst zu sein, dass Racine, seine Quelle, eben *nicht* in diesem allgemeinen Strom steht, dass er nicht «Römer», sondern «Grieche» ist. Es ist daher das denkbar Falscheste, was Weisse mit dieser Pfropfung der Tragödie auf römischen Boden tun konnte. Die historische Stellung Racines ist damit ganz und gar verfehlt. Aber Weisse steht darin nicht allein — leider nicht. Dieser Punkt ist es auch, an dem die Kritik von Weisses Jugendfreund Lessing scheitert, in dem sich aber auch die beiden Geister Lessing und Racine begegnen.

Der «Krispus», um noch kurz darauf zurückzukommen, nimmt jedoch in der zeitgenössischen Kritik durchaus die Ehrenstellung ein, eine «Phädra» zu sein, und auch der Autor selber ist dieser Ansicht.[131])

Die Rezension der «Allgemeinen deutschen Bibliothek» ist für das Bild Racines im Spiegel der Weisseschen Tragödie aufschlussreich: «... Uns deuchte aber doch», heisst es, «dass die seinige der Racineschen eben nicht sehr nachstehen dürfe. Und wahrhaftig! Wir glaubten auch Herrn Weissen kein zu verbindliches Kompliment zu machen, wenn wir sie der französischen gleich schätzen. Freylich hätte er der Fausta noch einen grössern Kampf mit ihrer unkeuschen Liebe gegen ihren Stiefsohn andichten können; aber ist denn die Fausta des Racine so meisterlich? ...»[132])

Eine Antwort auf diese Frage des Rezensenten erübrigt sich für uns wohl. Abgesehen von allem künstlerischem Wert oder

---

[131]) Chr. F. Weisse: Beitrag zum deutschen Theater; siehe Vorrede.
[132]) Allg. deutsche Bibl., IX. Bd., S. 263.

Unwert hat der «Krispus», wie schon bemerkt, den Wert einer unmittelbaren Racine-Nachahmung. Vor allem aber ist auch seine literarhistorische Stellung wertvoll: der «Krispus» bedeutet ein Eiland mitten in den hochgehenden Wellen der Polemik Lessings, wie sie nun in den Literaturbriefen gegen die französische Kunst erfolgt. Sie sind der Punkt, auf dem sich drei in sich geschlossene und berechtigte Geistesarten und Kunstrichtungen berühren und um Geltung und Wert ringen: die französische, die englische und die deutsche Art. Die zwei ersten, in sich vollendeten traditionsschweren Kunstsysteme beanspruchen die Vorbildlichkeit für das dritte, noch unentwickelte deutsche.

Lessings 17. Literaturbrief schafft hier Klarheit; das heisst, er verwirft absolut die französische Tragödie und weist dem deutschen Geist England mit Shakespeare als Ziel.

Hiess es bei J. E. Schlegel Shakespeare *und* die französische Tragödie, so nun bei Lessing Shakespeare *gegen* die französische Tragödie. Die grosse Wendung gegenüber der Vergangenheit ist die, dass nun die französische Tragödie verteidigt werden muss, weil ihre Geltung da abbricht, wo der Brite als Mass auftaucht.

In den Literaturbriefen Lessings verändert sich die Stellung der französischen tragischen Kunst noch in anderer Weise als bloss durch die Vergleichung mit England. Sie rückt aus dem Bereich der reinen Theorie, der Aesthetik (Bodmer, Breitinger, Schlegel) in die lebendige Sphäre des Wirklichen, Praktischen, des Gegenwartsnotwendigen — wie es bei Gottsched der Fall war. Der Grundsatz ist derselbe: es geht um ein deutsches Theater; aber der Geist, das Ziel und die Wege sind anders. Lessing erstrebt ein deutsches, ein nationales Theater, aus einer Gemeinsamkeit des Geistes, aus ursprünglich volksmässigem Grund erwachsen. «... Das ist ohne Zweifel der Hauptpunkt. Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer ...»[133]) klagt er. Zu ändern ist dieser Zustand nur durch die selbstschöpferische Tat des Dichters, der aus deutscher Denkungsart schafft; und wenn er geistig noch nicht frei genug ist, um original zu gestalten, so soll er sich an die Vorbilder halten, welche deutschem Geist und deutschem Empfinden verwandt sind.[134]) will sagen an Shakespeare, und nicht an Frankreich.

[133]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VI, S. 213.

[134]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VI, S. 42.

Denn die klassische französische Tragödie *entspricht nicht dem deutschen Geist;* das Wesentliche für deutsches Empfinden ist dies, «... dass wir in unseren Trauerspielen *mehr sehen und denken wollen,* als uns das *furchtsame französische Trauerspiel* zu sehen und zu denken gibt; dass das Grosse, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das *Artige, das Zärtliche, das Verliebte;* dass uns die *zu grosse Einfalt* mehr ermüde, als die zu grosse Verwicklung ...»[135])

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass diese Anschauung der französischen Tragödie als furchtsam, zärtlich, artig, verliebt und einfältig von Racine abgeleitet ist. Er nennt ihn wenige Zeilen darauf; und hatten denn nicht je und je deutsche Kritiker vor ihm Racine als den Dichter der Liebe und der galanten Art geschildert? Damit spielt diese Stelle Shakespeare gegen Racine aus, und das deutsche Drama, wie es darin gezeichnet wird, entspricht genau dem englischen; Hamlet und Macbeth schweben Lessing dabei zweifellos vor.

Der 17. Literaturbrief hat schon beinahe die unbändige Schärfe der Ablehnung wie die Dramaturgie. Es ist ein vernichtender Schlag, wenn Lessing in Bezug auf Corneille und Racine sagt, dass die Deutschen an ihnen gar keinen Gefallen finden können, dass Shakespeare ganz andere Köpfe würde erweckt haben, wenn man früher auf ihn geachtet hätte; «denn», meint Lessing, «*ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden;* und am leichtesten von so einem, das alles bloss der *Natur* zu danken zu haben scheint, und durch die *mühsamen Vollkommenheiten der Kunst* nicht abschrecket ...».[136])

Auf Corneille fällt am Ende des Briefes noch der Hauptschlag, wenn Lessing behauptet, Shakespeare erreiche trotz seiner «Unregelmässigkeit» den Zweck der Tragödie fast immer, wogegen der regelmässige Franzose fast niemals.

Der Begriff Genie ist bei dieser Stelle noch nicht allzu schwerwiegend; auf alle Fälle hat er nicht die Bedeutung, wie im Sturm und Drang, kann sie bei Lessings eingehenden Studien des Aristoteles und der griechischen Tragiker gar nicht haben. Seine Neigung für Mass und Form, für Stil ist durch seine Orientierung auch nach der Antike viel zu tief begründet.

---

[135]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VI, S. 42.
[136]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VI, S. 42.

Genie als Inbegriff *dichterischer Grösse und Vollkommenheit* also liesse sich auch auf den französischen Tragiker anwenden; der Begriff ist hier noch in überzeitlichem Sinne gebraucht. Lessing spricht Corneille und Racine dies ab. Bedeutsam, für Racine wenigstens, ist auch die Bemerkung über die «mühsamen Vollkommenheiten der Kunst».

Wenn bei einem französischen Tragiker das Werk sich in allen Gliedern mühelos zu einer Harmonie sondergleichen zusammenfügt, dann bei Racine. Es ist dies so klar und unzweifelhaft, dass ein Tadel nichts anderes heisst, als es nicht sehen und als positiven Wert anerkennen *wollen*. Lessings Vorwurf könnte allenfalls noch Corneille treffen, wäre aber auch hier noch zu widerlegen. Er wird vollkommen sinnlos, wenn man Racine nicht ausnimmt.

Nach diesem einen Hauptstoss setzt Lessing im 51. Literaturbrief noch einmal an, in einem Artikel über den poetischen und prosaischen Sprachstil. Er untersucht diese beiden Arten in der französischen Kunst und erörtert dann die Wahl der edelsten Worte im Drama. «... Die edelsten Worte», meint er, «sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit, und besonders im Affekte, zu erst beyfallen. Sie verraten die vorhergegangene Ueberlegung, verwandeln die Helden in Declamatores, und stören dadurch die Illusion. Es ist daher sogar ein grosses Kunststück eines tragischen Dichters, wenn er, besonders die erhabensten Gedanken in die gemeinsten Worte kleidet, und im Affekte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte, ergreifen lässt. *Von diesem Kunststücke werden aber freilich diejenigen nichts wissen wollen, die nur an einem correkten Racine* Geschmack finden, und so unglücklich sind, keinen Shakespeare zu kennen ...»[137])

Was Lessing hier als grösstes Kunststück des tragischen Dichters erhebt, passt auf keinen besser als auf Racine. Seine Gestalten werden nie zu Rhetoren, dazu sind sie viel zu tief in seelische Wirrnisse verstrickt, sie müssen viel zu viel denken und empfinden.[138]) Im Racineschen Dialog herrscht die Umgangssprache

[137]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VI, S. 144.

[138]) Siehe K. Vossler: J. Racine, S. 168 ff.; J. Racine; Mesnard, t. VIII, p. I—XVIII; XIX—LXX.

der damaligen Zeit. Sie bewegt sich in bewusstem Verzicht auf sprachliche Erhabenheit und auf Glanz am Rande der prosaischen Ausdrucksweise. Man könnte alle Spätwerke zur eindeutigen Widerlegung Lessings heranziehen. Als einzelnes Beispiel sei hier nur der Schlussmonolog der Bérénice im fünften Akt erwähnt. Wie schlicht, knapp und dennoch unerhört sublimiert und geistig fliesst diese Sprache im Augenblick, wo diese Menschen innerlich auf dem höchsten Punkt stehen! Hier ist wirklich nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort gebraucht. Lessing haftet mit seiner Racineschen Korrektheit am Glanz der poetischen Periode, die ein Rätsel ist und Racine allein gehört. Er dringt nicht bis zu der wirklichen Wortkunst Racines vor. Hier müsste er ihn anerkennen, wenn sein deutsches Ohr und Sprachgefühl den blossen Vers Racines nicht mit seiner inhaltlichen Geladenheit vereinbaren kann. Es ist Shakespeares Sprache, welche diesen Tadel diktiert. Aber Lessing kommt ja in seiner Aesthetik nicht allein von der gepriesenen «Natürlichkeit» Shakespeares her, sondern ebenso sehr von der Einfalt und Hoheit und dem grossen Stil der antiken Tragödie, und von da aus müsste er einen Weg zu Racine finden.

Mit den Literaturbriefen ist nun der Standpunkt zur eingehenden Kritik bezogen. In grossen Zügen ist vorerst der bisherige Stand der Dinge umgekehrt worden: aus der Bewunderung der französischen Kunst hat Lessing schärfste Ablehnung gemacht. War vorher die französische Tragödie vorbildlich, so ist jetzt Shakespeare der deutschen Kunst angemessen.

Diese Umwertung aller Werte erfährt nun in der «Hamburgischen Dramaturgie» ihre geschliffene Analyse. Die richtungweisende Macht Shakespeares wird aus den Literaturbriefen übernommen, aber dahinter und darüber stellt sich als letzter Wertmesser *Aristoteles*, mit dem die französische Tragödie in einen zweiten Gegensatz gestellt wird. Mit diesen zwei Waffen ficht Lessing den Kampf gegen den französischen Klassizismus siegreich zu Ende. Siegreich in dem Sinne, dass für die unmittelbare Folgezeit der französischen tragischen Kunst eine beherrschende Stellung in Deutschland unmöglich gemacht wird. Lessing erreicht dies jedoch in einer der geistigen Fruchtbarkeit und der wissenschaftlichen Objektivität und Würde gefährlichen und unangemessenen Weise: mit der Verachtung dieser Kunst, und, wenn wir an die

Voltairekritiken denken, mit Verlachung. Und gegen den Stempel der Lächerlichkeit ist nicht leicht anzukommen.

Das kritische System Lessings ist aus dem Zusammenhang mit dem geistigen historischen Augenblick zu beurteilen. Es entsteht in einer Zeit, welche ihr innerstes Wesen nicht mehr mit der französischen Kunst vereinbaren, deren Geist nicht mehr bloss in überlieferten Bahnen gehen kann, in welcher der Begriff des Nationalen zu erstarken beginnt.

Wer diese Tendenzen in höchster Potenz in sich trägt, sie gestalten und zu *dem* Ausdruck der Zeit machen will, dem ist die Polemik gegen den französischen Kultureinfluss die notwendig sich ergebende Art der Kritik, des Denkens überhaupt.

Lessings Kritik der französischen Tragödie in der Dramaturgie stützt sich ausser auf die Hauptstreitkräfte Aristoteles und Shakespeare noch auf französische Theoretiker wie D'Aubignax, Dacier, Voltaire und Corneille (dessen Abhandlung über die Tragödie). Als Quellen zu den dramatischen Analysen dienen ihm «Polyeucte» und «Rodogune» von Corneille, «Sémiramis», «Zaïre» und «Mérope» von Voltaire. *Racine wird in diesem umfassenden kritischen System nicht berücksichtigt.* Er ist nur zwei oder drei Mal mit Namen nebenbei erwähnt.

Wohl wird in Hamburg durch Zufall, oder auch nicht, keine Tragödie von Racine aufgeführt und damit Lessing kein praktischer Grund zur Kritik gegeben. Aber sobald die Dramaturgie den Charakter eines kritischen Systems annahm, durfte der Vollender der tragédie classique niemals fehlen. Diese Ignorierung Racines ist nicht zu erklären. Sie setzt bei Lessings sonst so strenger Wissenschaftlichkeit sehr in Erstaunen. Sie damit begründen wollen, dass der Dramaturg bei Racine weniger Grund zum Tadel fand als bei den zwei andern und ihn deshalb nicht erwähne, geht nicht an. Wenn dem so wäre, so hätte er ihn aus seinem generellen Begriff *der* französischen Tragödie, *der* Franzosen ausnehmen müssen. Denn die französische Tragödie darf nicht als starres Wesen, ohne jegliche Differenzierung und Entwicklung, angesehen werden. Corneille bedeutet den Beginn der Kunst des grand siècle — Voltaire bereits deren Zersetzung. Racine dagegen ist allein Mitte und Vollendung. Sein Werk ist die reine tragédie classique: und das bedeutet, im Gegensatz zu Corneille und Voltaire: Vollendung der Form, Inhalt und Form als absolute Harmonie. Vereinfachung

und Verinnerlichung der Handlung. Verzicht auf alle äusseren Mittel und Effekte, Vergeistigung der tragischen Handlung und ihre einzige Begründung und Entwicklung aus der Seele des Menschen. Die französische Tragödie hat ein Dreigestirn, vergleichbar dem griechischen: Aeschylus, Sophokles, Euripides.

Ausser diesem Missverständnis mögen die bedenkliche Lücke in der Begründung des kritischen Systems auch starke gefühlsmässige Momente Lessings hervorgerufen haben: die ganz persönliche und von Shakespeare beeinflusste und weiter nicht mehr erklärbare Abneigung gegen den Hofmann und Hofdichter Racine, ein Tribut an die bürgerliche Zeit vielleicht: künstlerische Abneigung gegen Racines glatte sublimierte Sprache,[139]) und alles, was auch bei Lessing ein Zoll an die Zeit ist; Abneigung gegen diese reine Klassik, weil das eine Auge immer auf die so grundverschiedene Welt Shakespeares gerichtet ist. Diese zwei Welten kann Lessing nicht nebeneinander stellen, erfasst sie nicht als ideale Erfüllung zweier absolut inkommensurabler Kunstrichtungen, die ihre Gesetze in sich tragen. Und schliesslich ist dies das höchste Streben Lessings: ein originales *deutsches* Theater aus dem ewigen Wesen der Nation heraus zu schaffen. Er stellt also wiederum ein anderes dramatisches Kunstprinzip auf, das in sich begründet und eigenständig ist wie die zwei andern und mit ihnen geistig keine Bindung haben kann.

Lessing geht auf kein Stück, auf keine Vorrede Racines ein. Die nähere Betrachtung der Dramaturgie wird aber zeigen, dass an den entscheidensten Stellen der Kritik Racine sich immer wieder aufdrängt, und dass die allgemeinen Urteile für diesen Dichter so gut wie nie Geltung haben können.

Der unerschütterliche Grund der Dramaturgie ist die Poetik des Aristoteles. Das ist der dramatische Kodex, den zu deuten sich der Dramaturg als Aufgabe stellt, von dem aus alle streitigen Punkte der tragischen Kunst untersucht werden, und von dem aus sich ganz natürlich die Verbindung zu der Untersuchung der französischen tragischen Kunst einerseits und Shakespeare andererseits ergibt.

Seit dem «Briefwechsel über das Trauerspiel» hat sich Lessings Auffassung vom Zweck der Tragödie streng und einseitig

---

[139]) Vgl. G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VI, S. 144.

nach Aristoteles modifiziert: Zweck der Tragödie ist nun, *Mitleid und Furcht* zu erwecken, wobei Furcht nichts anderes als das auf uns selbst bezogene *Mitleid* ist.[140])

Aristoteles ist die einzige und vollkommene Theorie der tragischen Kunst. Sie muss entgegen den französischen «falschen» und «missverstandenen» antiken Prinzipien wieder in Gültigkeit gesetzt werden.

Vom antiken Standpunkt aus spricht Lessing deshalb den Franzosen den Besitz wirklicher Tragödien rundweg ab.[141]) Dagegen erfüllt Shakespeare die aristotelischen Forderungen durchaus.[142]) wenn schon seine Tragik eine ganz andere ist als die antike, ganz zu schweigen von der formalen Seite.

«... Corneille und Racine haben nichts anderes als das kahlste, wässrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.»[143])

Er kenne kein einziges Stück von ihnen, sagt Lessing, das sein Mitleid in dem Grade errege, in welchem die Tragödie es erregen sollte, und wie dies die griechischen und englischen Stücke vermöchten.[144]) Die französischen Dichter sind vielleicht witzige Köpfe, «... nur dass ihr Corneille und Racine, ihr Crébillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichsten Forderungen des Aristoteles im Widerspruch, aber jene desto öfter ....[145]) Das ist der eine Grundvorwurf Lessings: die französische Tragödie entspricht nicht seiner, beziehungsweise Aristoteles' Auffassung von Wesen und Zweck der tragischen Kunst.

Wie stellt sich Racine dazu? In seiner ersten Vorrede zum «Britannicus» heisst es: «... qu'un jeune prince ... m'a semblé très capable *d'exciter la compassion. Je n'en veux pas davantage* ....[146]) Und später in der Vorrede zu «Bérénice» noch deutlicher: «... La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont que pour parvenir à cette première ...».[147]) Im

---

[140]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 333 ff., 336.
[141]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 366.
[142]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 366-367.
[143]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 364.
[144]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 366.
[145]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 266.
[146]) J. Racine; Mesnard, t. II, p. 251.
[147]) J. Racine; Mesnard, t. II, p. 378.

Vorwort zu «Iphigénie» spricht er über die griechischen Tragiker, und Euripides ist dabei für ihn der Dichter « . . . qui savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie . . .».[148])

In der préface zu «Phèdre» endlich, um gleich alle Stellen beieinander zu haben, begründet er den Wert und die Berechtigung dieser Tragödie, trotz mancherlei Abweichungen vom antiken Vorbild damit, dass die Helden alle Eigenschaften besitzen, welche Aristoteles fordert, und die geeignet sind, Mitleid und Furcht zu erwecken.[149]) Und noch etwas sehr Wesentliches führt er aus: im Gegensatz zum keuschen, jugendlich-naiven Hyppolitus des Euripides gibt Racine dem seinen ein Herz, das liebt. Warum dies, das ihm so oft und oft zum schweren Vorwurf seitens der Kritik gemacht wird? Er hat diesem Menschen eine menschliche Schwäche geben müssen, ihn durch diese Liebe dem Vater gegenüber in leichte Schuld bringen müssen, *um bei seinem Untergang mehr Mitleid zu erwecken und nicht, wie bei Euripides, zum Teil noch Empörung gegen ein unerbittliches Schicksal.*[150])

Damit steht gegen Lessing die reale Tatsache, dass es unter den klassischen französischen Tragödien die eine gibt, welche sich nichts anderes zum Ziel setzt, als Mitleid und Furcht zu erregen, genau so wie es der Hamburger Dramaturg fordert. Man könnte wahrhaftig die Entwicklung der tragischen Prinzipien Racines in Parallele setzen mit derjenigen Lessings vom Briefwechsel über die Literaturbriefe bis zur Dramaturgie.

« . . . exciter la compassion; et je n'en veux pas davantage...» heisst es in der Vorrede zum «Britannicus», also relativ früh. In der Spätzeit, in «Iphigénie» und «Phèdre» modifiziert sich dieser Grundsatz in « . . . exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie . . .».

Lessing seinerseits fordert, wie schon gesagt, im Briefwechsel nur Mitleid. Die Aehnlichkeit sogar des Wortlautes mit Racine ist frappant, wenn Lessing vom «einzigen Mitleid» spricht,[151]) und wenn er das Mitleid als ersten gegenüber allen andern tragischen Werten geltend macht.

---

[148]) J. Racine; Mesnard, t. III, p. 243.
[149]) J. Racine; Mesnard, t. III, p. 299.
[150]) J. Racine; Mesnard, t. III, p. 301.
[151]) G. E. Lessing: Briefwechsel, S. 54.

In der «Hamburgischen Dramaturgie» setzt er als orthodoxer Jünger Aristoteles' Mitleid und Furcht zum tragischen Zweck. wie Racine in der Spätzeit.

Lessing fordert von der Tragödie, dass sie so viel Mitleid errege als immer möglich,[152]) und dies eben sei dem französischen Trauerspiel nicht gegeben.[153]) Wenn er aber trotzdem Racine, der dasselbe erstrebt, wie wir sahen, nicht aus diesem Tadel ausnimmt. so ist dies mit Realitäten nicht mehr zu begründen. Der letzte Grund der Kritik ist der individuelle Geist, und dagegen vermag nichts und niemand etwas.

Dasselbe gilt auch für Lessings Urteil über die tragische Sprache. Es gibt in der ganzen Racine-Kritik auf romanischem wie deutschem Gebiet einen Punkt, in dem beinahe Einmütigkeit herrscht: Racines Sprache. Die Würde und naturhafte Gewalt bei vollendeter Schönheit wird durchwegs empfunden.

Lessing bleibt auch diesem Wort gegenüber fremd. Die unselige Vergleichsmethode der Dramaturgie misst wiederum an Shakespeare und verhindert eine objektive Wertung. Korrekt nennt Lessing ihn. und da bricht deutlich neben dem Einfluss Shakespeares ein sehr deutsches Vorurteil durch, eine Art Geistesmechanik, die seit Lessing zum Rüstzeug fast aller Kritik der französischen Tragödie werden sollte: nämlich, aus *deutschem* Sprachgefühl heraus, das Racinesche Idiom zufolge seiner Schönheit und seines klassischen Glanzes nur als *Rhetorik* anzusehen. d. h. ihm jede Fähigkeit zum Ausdruck tragischen Gehaltes abzusprechen.

Am Problem der dramatischen Regeln trägt nun Lessing seinen schärfsten Angriff gegen die französische Kunst vor. Er ist auch darin der Ausleger des Aristoteles. und er setzt nun von hier aus auseinander, dass die Regeln der französischen Tragödie niemals die des Aristoteles seien. Im Gegenteil: die antiken dramatischen Gesetze, meint er, die alle «auf die höchste Wirkung der Tragödie calculiert sind», wurden nirgends so missverstanden. wie in der Bühnenkunst des französischen grand siècle.[154])

Seine grundsätzliche Ansicht über die Regelfrage im antiken und modernen französischen Drama entwickelt Lessing nun an Hand von Voltaires «Mérope».

---

[152]) G. E. Lessing: Briefwechsel, S. 55.

[153]) G. E. Lessing: Hambr. Dramaturgie; Lachmann, Bd. VII, S. 366.

[154]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 200 ff., 364.

«Ein anderes ist», beginnt die Auseinandersetzung, «sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben. Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten, die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chores dazu gekommen wäre . . . . . Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich . . . aber mit einer Biegsamkeit, einem Verstande, dass sie unter neun Malen siebenmal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie liessen sich diesen Zwang einen Anlass sein, die Handlung selbst so zu simplifizieren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, dass sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die am wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte . . .»[155])

Nach Lessing haben die Franzosen, ganz allgemein, die aristotelischen Gesetze falsch gedeutet, sie ihrer Natur und ihrem Geschmack gemäss geändert. «Sie waren», fährt er fort, «von den wilden Intriguen der spanischen Stücke zu sehr beeinflusst, um die hohe Simplizität der griechischen Kunst aufnehmen zu können. Aus der Einheit des Ortes und der Zeit machen sie ganz selbständige Werte und suchen sie mit grösster Strenge ihren verwickelten Handlungen anzupassen.[156]) Sie dehnen entweder die Regeln aus, so dass man sie kaum noch als solche anerkennen kann, oder ihre Anwendung geschieht auf eine derart erzwungene Weise, dass man sie überhaupt lieber missen wollte.»[157]) Mag dieser Vorwurf auch für den ersten und letzten Vertreter der tragédie classique Geltung haben, er müsste doch durch die Frage gemildert werden, ob die Haltung Corneilles den Regeln gegenüber nicht noch als Erbe einer älteren dramatischen Technik anzusehen ist; und ob Voltaires bewusste Ausdehnung oder notgedrungene Anwendung nicht schon unter dem Einfluss einer modernen dramatischen Praxis steht, ein Zugeständnis an eine neue Zeit ist.

---

[155]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 207.
[156]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 207.
[157]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 199.

Das Regelproblem ist nun ein Punkt, auf dem sich unwillkürlich die Frage nach Racine aufdrängt. Kann dieser Ausfall Lessings auch für ihn gültig sein?

Nein, gewiss nicht. Die Sätze von der idealen Technik der Griechen treffen im Gegenteil für Racine genau zu. Er findet sich nicht mit den Regeln ab, kann es gar nicht, denn sie bedeuten seiner Kunst kein Hindernis, kein Joch. Er *beobachtet* sie. Die von aussen als Erbe und Tradition ihm zudiktierte strenge Bühnenform ist so durchaus seine ureigenste, als wäre sie seiner persönlichen Intention der tragischen Kunst entsprungen. Ja, aus diesem Gesetz strengster Begrenzung schafft er sich das innerste Gesetz seiner Kunst. Er muss es erfüllen, noch strenger als die Griechen, um das Wesen seines Werkes, seine tragischen Menschen gestalten zu können. Denn dies ist bei Racine die Hauptsache, nicht die Situationen, die Fälle, die Handlung, wie noch bei Corneille, wo demzufolge die dramatische Regel eine Lähmung bedeutete.

Racines «tragische Bildsäulen»[158]) müssen diesen strengen Bühnenraum haben, sie fordern ihn. Nicht die Herrschaft der Regeln ist es, welche diese Art der Tragik, als etwas Erzwungenes, geformt hat.

Die Tragödien Racines sind tatsächlich die erfüllte griechische «Simplizität».

Etwas aus den Vorreden mag dies und damit die ganze diesbezügliche Problematik der Dramaturgie beleuchten. In der ersten Vorrede zu «Britannicus» setzt sich Racine mit zeitgenössischen Kritikern folgendermassen auseinander:

«... Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles? ... Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière ... s'avançant par degrès vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents ... d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire ...»[159])

---

[158]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 43.

[159]) J. Racine; Mesnard, t. II, p. 254-255.

Und in der Vorrede zu «Bérénice»:

« . . . mais ce qui m'eu plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens; . . . toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, . . . et tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue par la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression . . . [160])

Dies widerlegt eindeutig Lessings Tadel und lässt auch diesen Schlag gegen die französische Tragödie, auf Racine mitbezogen, als irrig erscheinen.

Das Ergebnis der Dramaturgie ist die Feststellung, *dass die französische Bühne überhaupt keine Tragödie besitze.*[161]) Die Eitelkeit der französischen Nation aber halte an der Ueberzeugung fest, dass die tragédie classique in Corneille und Racine die Vollendung tragischer Kunst überhaupt bedeute.[162])

Die französische Tragödie ist in Lessings Anschauung aus dem Grunde keine Tragödie, weil sie weder griechisch, noch shakespearisch ist. Der Schlegelsche Gedanke, dass sie es schlechterdings nicht sein *kann,* taucht bei Lessing nicht auf. Er zieht bei diesem schwerwiegenden Vorwurf auch nicht in Betracht, dass eine deutsche Erneuerung der antiken Dramatik, wie sie Lessing erstrebt, notwendig ebenso unantik sein muss, wie die französische; sie kann nichts anderes als der Ausdruck deutscher Art sein. Den französischen Tragikern verweigert Lessing das Recht, das er für sich selber in Anspruch nimmt. Wie nun aber, wenn sich doch dramatische Prinzipien finden, die Racineschen, wie wir sahen, welche denen Lessings entsprechen und also Anspruch auf unbedingte Richtigkeit haben? Prinzipien, welche die Forderungen des Aristoteles genau so als die einzig wahren anerkennen, wie Lessing, und die, nach den Sätzen der Dramaturgie, auf aristotelischer Grundlage die moderne Charaktertragödie schufen?

Das ist der Zirkel, aus dem heraus diese Kritik infolge der vergleichenden Methode nicht kommt.

---

[160]) J. Racine; Mesnard, t. II, p. 376, 377.
[161]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 359.
[162]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. VII, S. 364.

Das Fazit ist dies: Racine wird verworfen, in der allgemeinen Verwerfung der französischen Tragödie, welche für Lessing *ein* Ganzes ist und nicht etwas Dreiteiliges. Die Gründe zur Ablehnung, das sahen wir, treffen für Racine nicht zu; aber in der Dramaturgie verschiebt sich Racines wahres Bild eben zu dem Corneilles und Voltaires. Wo Racine einmal einzeln betrachtet wird, da entleert sich seine Klassizität im Spiegel deutscher Empfindung zur hohlen Korrektheit und endlich zum Nichts. Diese Ablehnung ist an sich bedauerlich; sie ist es auch in Hinsicht auf die gesamte klassische französische Tragödie, denn Racine ist der einzige, welcher das deutsche Urteil der Folgezeit über die haute tragédie berichtigen könnte. Lessing hat im Grossen und Ganzen diese Möglichkeit ausgeschaltet.

Aber es ist zu bedenken, dass dieses Racinebild in einem umfassenden Gesamtzweck steht, genau so wie bei Gottsched, nur mit negativem Vorzeichen. Wäre dieser Gesamtzweck, die Schaffung eines originalen deutschen Theaters, nur produktiv erfüllt, die Gegensätze und Probleme, die sich eröffneten, nur mit Lessings Dramen überbrückt worden, so wäre Racine jedenfalls in einem etwas anderen Licht erschienen. Aber da nun für die Entstehung einer *deutschen* dramatischen Kunst der Weg der Kritik eingeschlagen wird, so kann es sich bei Lessing nur um eine Isolierung handeln, und zwar, gemäss dem geistigen Gesamtaspekt der Zeit, um eine Isolierung des romanischen Geistes. Dass diese Isolierung einseitig nach Frankreich gerichtet ist, die Grenze nach England aber geöffnet wird, das ist in der grossen zweiten Geistesbewegung des 18. Jahrhunderts begründet. Auf die Welle französischen folgt die Welle shakespearischen Geistes, und in diesem Kräftespiel wächst der deutsche Geist zu seiner Freiheit auf, der seine kulturellen und besonders künstlerischen Ideale zu wählen imstande ist. Und dies beginnt bei Lessing.

Aber trotz allem könnte auch er einen Weg zu Racine finden. So feindlich steht nicht Geist gegen Geist.

Ganz allgemein ist zu sagen, dass alle klassische Kunst überzeitlich ist. Racines tragische Menschen sind in ihrem Kern zeitlos. Wenn man sie ihrer Folie entkleidet, so sind sie nur Menschen, nicht Könige, nicht Griechen oder Türken; nur Menschen, die sich von ihrer Verstrickung in den Dämon einer Leidenschaft, von ihrer Unfreiheit, ihrer seelischen Behinderung, von ihren Irrungen und

Niederbrüchen zu der Reinheit des Herzens, zu einer ethischen Urbildlichkeit emporringen.

Dies passt in jede Zeit, sei sie nun Aufklärung, Sturm und Drang oder Romantik. Und es ist auch Lessing nicht fremd, wenn er eine «Emilia Galotti» schreiben konnte. So energisch er jedenfalls den Gedanken zurückweisen würde: dieses Werk liegt gar nicht so fernab vom Bereiche Racinescher Kunst. Trotz seiner Prosaform, seines aktuellen Gehaltes, seiner teilweisen Emanzipation hat der Kern der Tragödie nichts von geistigem Lokalkolorit in sich. Das innerste Wesen des Werkes ist ein Ringen des einen Menschen um den andern, das denkbar Allgemeinste und Tiefste an Tragik. Der Prinz kämpft um den Besitz Emilias, die Gräfin Orsina will die Liebe des Prinzen. Emilia ist das wehrlose Opfer der Leidenschaft des Fürsten, zugleich aber ringt auch sie um sich selber, um die Reinheit ihrer Seele.

Das bewegende Moment der Handlung liegt einzig und allein in der Brust der Hauptgestalten, die Intrige Marinellis wächst durchaus auf diesem Boden, ist aber im übrigen sekundär. Sie tragen ihr Schicksal in sich, und *indem sie leben, was sie sind*, rollt das tragische Schicksal ab.

Entspricht solches nicht dem Kunstgeist und der tragischen Intention Racines; etwas modifiziert freilich und in die Sphäre deutschen Kunstempfindens gestellt?

Die Gräfin Orsina vor allem ist eine Figur, wie sie in einer Racineschen Tragödie leben könnte. Sie gleicht einer Hermione, Roxane, Eriphile mit ihrer Verstrickung in leidenschaftlich fordernder Liebe.

Emilia ist die leidende Frau, die wehrlos in den Strudel einer fremden Leidenschaft gezogen wird. Das ist Racinesche Tradition; und es sind Voraussetzungen in dieser Gestalt, welche sie ausser dieser mehr äusserlichen Parallele auch innerlich in die Reihe der Frauen Racines stellen könnten, wenn Lessing diese Anlagen gestaltet, wenn er sie lebendig wirksam gemacht hätte: «. . . Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts, Ich bin für nichts gut . . .».[163])

---

[163]) G. E. Lessing; Lachmann, Bd. II, S. 187.

Das, was diese Worte besagen, ist alles, was es braucht, um Tragik im Sinne Racines heraufzubeschwören. Sie kommt nicht zum Ausdruck, aber sie ist latent im Charakter der Emilia.

Noch etwas anderes verbindet diese Gestalt mit Racineschem Kunstwillen: das Streben nach der Reinheit des Herzens, der menschlichen Unschuld. Um dieses ewigen Wertes willen gibt Emilia ihr Leben hin.

Die Technik der Emilia-Tragödie ist konzipiert nach der aristotelischen Theorie. Aber hat sie nicht auch die typisch französische Art an sich, wenn die Realitäten der Haupthandlung, die Andachtsszene, der Ueberfall, die Szene zwischen dem Prinzen und Emilia in Dosalo hinter die Kulissen verlegt und bloss erzählt werden?

Und die Zusammenballung aller Umstände am Anfang? Gemahnt diese Weise des Einsatzes, ohne jegliche Exposition, nicht im Prinzip an die berühmten plötzlichen Rückkünfte der Könige in «Mithridate» und «Phèdre», welche, ähnlich wie die Hochzeit in der Emilia, alles ins Rollen bringen?

Lessings Werk besitzt viel weniger reale Handlung als eine mit sparsamen szenischen Mitteln betriebene *Seelenschilderung*. Es ist das erste Mal, dass in der deutschen dramatischen Kunst derartige in sich problematische Gestalten geschaffen werden.

Die «Emilia Galotti», das Werk, welches die Praxis der «Hamburgischen Dramaturgie» sein sollte, hat unverkennbar Racinesches Gut in sich, das also, was Lessing in der Theorie grundsätzlich anfeindet.

Von Racine über die Emilia geht die Linie der Gestaltung des Rein-Menschlichen, der Seelentragik über Goethe bis zu Richard Wagners Tristan und auf nicht deutschem Gebiet bis zu den tiefproblematischen Gestalten Ibsens.

Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass die «Emilia Galotti» *das erste Beispiel grosser deutscher* tragischer Kunst ist. Es eröffnet aber zugleich Racines Einfluss und Bedeutung bei den beiden Grossen: Goethe und Schiller. Die Racinesche Tragödie hat noch einen Wesenszug, welcher sie Lessing und seiner Zeit, die wir als eine Epoche der bürgerlichen Kultur bezeichnet haben, näher bringt.

Racines Zeitgenossen haben schon den grossen Unterschied zwischen seiner Kunst und derjenigen Corneilles gefühlt. Racines Tragödie ist nicht die heroische, mit ritterlichem Nimbus und Glanz erfüllte des älteren Corneille, die wirklich wie *eine* Feier des grossen Monarchen und des glänzenden ritterlichen Hofgeistes anmutet.

Racines Tragödie ist entheroisiert, ja Rud. Alex. Schröder nennt es geradezu eine *Verbürgerlichung* der Tragik. Mögen die Gestalten auch Prinzen und Könige sein, das, was sie erleben und erleiden hat mit diesem äusseren Rang nichts zu tun. Es ist ein ewig menschlicher Schmerz und ein ewig menschliches Ringen um Glück oder Untergang, das sie bewegt.

Es bleibt noch etwas, das Lessing an Racine fesseln könnte: *die Humanität.* Die Tragödie Racines geht um das Ewige des Menschenbildes, um seine Würde und seine geistige Bestimmung.

Humanität bedeutet bei Racine wirklich die Verbindung des Antiken mit dem Christlich-Modernen. Die Grundhaltung aller seiner Werke ist durchaus christlich, im spezifischen Sinne jansenistisch: der Gedanke der Gnadenwahl und das leidenschaftliche Streben nach dem Guten um des Guten willen in «Phèdre»; die höchste menschliche Läuterung in der «Bérénice»; der Sieg des reinen sittlichen Menschentums über alle menschlichen Wirrnisse, Verzicht und Entsagung als Bestimmung des Lebens, die Bürde der Verantwortlichkeit des Menschen, Verzeihung, Verzicht und Selbstaufopferung in «Andromaque».

Dieser christliche Gehalt geht im antiken Stoff und in der antiken Form restlos auf: *christliche Tragödie* nennt R. A. Schröder das Werk Racines.[164]) In diesem Begriff nimmt die humanitas geradezu bildliche Gestalt an. Wenn wir dazu noch die Chöre der «Athalie» betrachten, diese griechischen Klänge und Rhythmen in der biblischen Tragödie, dann sehen wir erfüllt, wonach das Abendland immer strebte!

Auch Lessings ganzes Werk erfüllt das Bestreben nach Humanität, nach ursprünglicher Menschenwürde. Aus dem Glauben an eine ewig menschliche Substanz in allen Wandlungen der Geschichte entspringt sein Drama und seine schöne Idee der Toleranz.

Der Nährboden von Lessings Geist und Kunst ist, wie bei dem Franzosen, das antik-griechische und das christliche Element.

[164]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 45.

Streng nach der Antike gerichtet sind seine tragischen Forderungen, aber dazu stellt er ein Menschenbild, das durchaus unantik ist, wie dasjenige Racines. Man kann geradezu von einer *Verchristlichung* des griechischen Menschenbildes sprechen. Er erblickt in der griechischen Tragik den Sinn für den *leidenden* und nicht für den stoischen Menschen.

So formt er in derselben Praxis wie Racine antike Gestalten um, nimmt allerdings die antike Form nicht an. Es ist bezeichnend, dass seine «Miss Sara Sampson» aus einem ursprünglichen *Medeaplan* hervorgeht. Das antike Motiv wird christlich, bürgerlich, und über Racine und seine Modernisierung hinaus wird es *aktuell*. Die «Emilia Galotti», die, wie gesagt, in der Entwicklungslinie des von Racine ausgehenden Seelendramas steht, erwächst aus dem Plan, das Drama der Römerin Virginia zu schreiben.

Die beiden Komponenten der Humanität finden sich also auch bei Lessing. Schliesslich ist noch eine Parallele zu ziehen, die nämlich, dass der humanistische Gedanke das dichterische Werk sowohl Racines als Lessings in reiner Form krönt: «Athalie» als Schlusspunkt des einen Werkes — «Nathan der Weise» als Schlusspunkt des andern.

Es führt noch ein anderer Weg zu Racine, ein überraschender und näher und dazu im zentralen Gedanken und in der entscheidenden Bedeutung der historischen Stellung Lessings beruhender.

Was Lessing in den Literaturbriefen, in der Dramaturgie und in den die bildende Kunst betreffenden Schriften erstrebt, das ist eine Verbindung des deutschen Geistes mit dem antik-griechischen. Aristoteles und die griechischen Tragiker werden zu absoluten Orientierungspunkten für Lessing, und er rechnet jede Abweichung von diesem griechischen Kanon als Abweichung von der dramatischen Vollkommenheit schlechthin an.

Um die deutsche Kunst auf diesen Weg zu führen, muss er die Kunstformation der Gottschedzeit durchbrechen. Das heisst aber, dass er den römischen Kunstgeist zu Gunsten des griechischen überwinden muss.

Die Gottschedzeit erlag ganz dem grossen Romanisierungsprozess durch das Frankreich Ludwigs XIV. Es ist typisch, dass Gottsched Corneille höher schätzt als Racine, denn jener ist der Verkünder des dramatischen Romgedankens im grand siècle — dieser aber, wie wir gleich sehen werden, etwas ganz anderes. Es

ist auch typisch, wenn die erste deutsche «Originaltragödie» Der sterbende Cato ist, also ein Römerdrama kat-exochen. In seinem Anschluss sind alle die römischen Heroen und Heroinen der Schlegel, Cronegk, Brawe, Quistorp — und des jungen Lessing entstanden. Es sind Tragödien mit den typischen grands intérêts de l'état, mit dem Menschentum, das nur Bewunderung, aber kein Mitleid entlockt. Ein stoisches, willensbewegtes, «staatliches» Menschentum wird auf die Bühne gestellt, der Mensch als Mensch verschwindet.

Dies gerade ist aber Lessings Forderung — und es ist eine *griechische Forderung*, die er der römischen Gottscheds entgegenhält.

Lessing hat seine eigene Epoche, der er in der Jugend seinen Tribut ebenfalls zollte, mit der neuen Auffassung des Tragischen und der neuen Konzipierung des Menschenbildes überwinden müssen. Die Literaturbriefe verlangen bereits den «homo humanus», im «Laokoon» bildet sich Lessing an griechischen Vorbildern seinen neuen «menschlichen» Menschentypus heran, und es bedeutet eine völlige Absage an das römische Menschentum, wenn er gegen Seneca, die geheiligte Grösse Corneilles und seiner deutschen Nachfolger, den scharfen Tadel erhebt, dass alles Stoische untheatralisch sei.[165] Die «Hamburgische Dramaturgie» geht weiter zu der klaren Anerkennung und Idealisierung des Griechischen.

Ein Wort ist es, welches Lessing zum Begriff und Zeichen dieses griechischen Strebens macht: das der S i m p l i z i t ä t. Die «Hamburgische Dramaturgie» hat darin einer ihrer stärksten Pfeiler — und schärfsten Waffen gegen Racine.

Aber es ist eben im Grunde keine Waffe gegen ihn, sondern Lessing tritt mit seinen Ideen gerade in die Bahn, welche von Racine vorgezeichnet worden war.

Wenn wir an alle die Unstimmigkeit denken, die uns in Bezug auf Racine in Lessings kritischem System entgegengetreten sind, besonders in der Dramaturgie, so ist jede in diesem Zusammenhang nun ein Zeichen dafür, dass Racine auf demselben Boden steht wie Lessing.

Und es ist tatsächlich so. Racine durchbricht und überwindet mit seiner Kunst die eigene Epoche, welche sich in Kunst und im

---

[165]) G. E. Lessing: Laokoon: Lachmann, Bd. VI, S. 380.

allgemein Kulturellen aus den grossen Rom-Ambitionen und Ideen heraus gestaltet. Er überwindet Corneille und sein politisches Drama und setzt an diese Stelle seine griechische Auffassung von Kunst und Menschentum. Alle die Parallelen aus seinen Vorreden, die wir Lessings Forderungen an die Seite gestellt haben, tragen diese grosse kulturelle Wendung in sich.

Wie für Lessing, so sind auch für Racine die Griechen allein Vorbild und Mass. Lange vor Lessing hat Racine sich jenen Begriff der Simplizität als künstlerisches Ideal aufgestellt. Und welch ein Einklang auch in der Konzeption von Racines französisch-griechischem und Lessings deutsch-griechischem Menschenbild!

Racines Tragödie kennt nicht die Heroik des staatlich bedingten Menschentums, sondern allein das menschliche Menschentum, die Darstellung der Not, ganz nur Mensch sein zu müssen. Was anders sagt der «Laokoon» von den griechischen Helden als eben dies! Schon dadurch, dass Racines Helden Menschen sind, sind sie den Gestalten der griechischen Tragödien seelenverwandt. Aber darüber hinaus zeigen die griechischen Dramatiker den Menschen in derselben Gebundenheit an schicksalverhängte Leidenschaften, nur dass Racine das Schicksal, die Untreue des Gottes, seinen Gestalten in die eigene Seele legt. Aber hier wie dort enthüllen die Menschen das Heiligtum eines bis auf den Grund erschütterten Herzens; und aus ihren Worten dringt ein menschlicher Seelenton hervor, einfach in seiner Klage und Qual und in der Reinheit des Willens zur Ueberwindung.

Das ist Racines grosse Andersartigkeit im Gesamtaspekt der Kunst des grand siècle. Aber weil er damit allein steht, weil dieser «Grieche» eingebaut ist in die geschlossene Kultur des französisch erneuerten Bildes der *römischen Antike*, wirkt er in Deutschland nicht für sich, muss, sozusagen geschoben und gedrängt, den Siegeszug dieses ihm entgegengesetzten Kunstgeistes mitmachen.

Aber dies ist seine historische Stellung, und sie verbindet ihn unmittelbar mit Lessings literarhistorischer Bedeutung, dass er sich aus dem geistigen Rahmen seiner Epoche löst, das römische Geisteserbe durchbricht und den Weg der griechischen Kunst und Humanität beschreitet. Lessing trägt diese Bewegung weiter zu Goethe, der sie in seinen klassischen Kunstschöpfungen zu ewigem Leben gestaltet.

III. KAPITEL.

Wieland

In Wieland scheint sich der Horizont für den französischen Klassizismus noch einmal zu klären. Dieser Deutsche wird nicht vergebens in seinem Jahrhundert «Voltaire d'Allemagne» genannt. Er ist Geist vom französischen Geiste, als Gipfel der Rokokodichtung ein Vertreter der Kunst des sinkenden Zeitalters Ludwigs XIV.

Aber Wieland besitzt gleichzeitig den Sinn für das Englische; er übersetzt Shakespeare. Er nimmt also in den zwei Hauptströmungen des 18. Jahrhunderts, der französischen und der englischen eine nivellierende mittlere Linie ein: nicht aus kritischem Unvermögen, oder aus einem kleinlichen Bestreben, es mit Shakespeare, der für Deutschland ein Wert geworden ist, nicht zu verderben, wie es etwa die Kreise um Nicolai tun. Wielands Stellung ist wahr, in seinem tiefsten Wesen begründet. Dieses Wesen ist die Empfänglichkeit der Sinne, die Sensibilität, die den künstlerischen Geist nach allen Seiten sich wenden lässt, die nichts Absolutes, keine Prinzipien duldet. Er hat den subtilen Sinn für schöne Form, Harmonie und Schmelz der dichterischen Rede, aber auch für starke Affekte und grosse Natur. Dazu gesellt sich seine durch die heitere Skepsis begründete Vorurteilslosigkeit.

Diese Geistesart schafft die vollkommene Möglichkeit einer kritischen Objektivität.

Wir übergehen die kurzen Stellen in Wielands Werk, in denen Racine nur unter anderen rühmlich erwähnt wird[166]) und wenden uns an die einzige Gesamtdarstellung Racines in der «Theorie der Redekunst und Dichtung».[167]) Wieland gibt in dieser Abhandlung u. a. eine Darstellung der verschiedenen tragischen Dichter von den Griechen bis zu Shakespeare. Nach allgemeinen Erörterungen über das Trauerspiel und dem Hinweis auf Aristoteles, aus dem man Wesen und Regeln dieser Gattung am besten lernen könne, beginnt er die Uebersicht mit Aeschylos und kommt über die Römer auf Racine zu sprechen, dem als Beschluss unmittelbar Shakespeare folgt.

---

[166]) Wieland; Hempel XXXVI, 154; XXXVIII, 12, 13.

[167]) Wieland; Preuss. Akad.-Ausgabe, I. Abtlg., 4. Bd., S. 385 ff.

In dem Kapitel über Racine stellt Wieland fest, dass dieser im gegenwärtigen Frankreich mehr geschätzt werde, als Corneille, was ihn einigermassen erstaunt. Der Grund werde wohl darin zu suchen sein, meint er, dass man das liebe, was dem persönlichen Wesen entspreche und darin, «dass die Schönheiten der Expression leichter zu empfinden sind, als diejenigen, die in der Erhabenheit der Erfindung und in der Richtigkeit des Dessein liegen . . .».[168])

Die Dichtung Racines wird damit als rein sprachliches Kunstwerk gekennzeichnet, dessen Schönheit leicht fasslich an der Oberfläche liegt. Mit deutlich qualitativem Wertmasstab wird diese Kunst gegen die Corneilles abgewogen und im Verhältnis von tragischem Gehalt und reiner Form ihr gegenüber gestellt.

«Die Menschen, welche Racine schildert», heisst es weiter, «sind Franzosen mit griechischen und römischen Namen. Es ist also kein Wunder, das diejenigen, die nicht connoisseurs sind, dieselben den wirklichen Griechen und Römer des Corneille vorziehen. Ausserdem besitzt Racine die Kunst, wenigstens das französische Herz zu touchieren, in einem höhern Grad . . . *Racine ist eine Taube der Venus, die in Myrtenlauben und Rosengebüschen girret.* Dem ungeachtet übertrifft er sich selbst gar sehr in einigen Tragödien, wo er den Euripides nachahmt und in seiner «Athalie» übertrifft er selbst den Corneille. Es ist kaum begreiflich, dass «Athalie» und «Bérénice» den gleichen Verfasser haben soll . . .».[169])

Mit Bodmer und entgegen Lessing wird Racine hier das eine wieder zugestanden: dass seine Tragödien rühren; und wenn dies noch dazu im Unterschied zu Corneille hervorgehoben wird, so ist das der Beweis eines bemerkenswert tiefen Verständnisses für Racines Eigenart.

Um so merkwürdiger erscheint die unmittelbar darauf folgende Stelle: Racine als girrende Taube der Venus. Der französische Tragiker wird damit ganz in den Wielandschen Kreis der anakreontischen, liebeseligen Rokokodichtung gezogen. Racines Liebe ist aber nicht schäferische Tändelei, sondern Weltprinzip, das Schicksal, an dem seine Menschen zerbrechen, oder in dessen harte Forderungen sie sich schicken müssen. Sie ist metaphysisch, deshalb einer Tragik fähig, und darum auch der Grund zu Höherem, zu einer anderen Bestimmung der Menschen.

[168]) Wieland; Preuss. Akad.-Ausgabe, I. Abtlg., 4. Bd., S. 388.
[169]) Wieland; Preuss. Akad.-Ausgabe, I. Teil, 4. Bd., S. 389.

die in diesem Liebesschicksal stehen. Wie wäre sonst eine «Phèdre» zu verstehen, oder eine «Bérénice»? Und doch hat sicherlich gerade sie zu diesem unseligen Bild geführt und die Racinesche Tragik aus ihrer Schwere und ihrem Ernst in ein Idyll, eine Traumlandschaft mit Phantasiegestalten, kurz in die Sphäre der poésie fugitive verwandelt. Sie allerdings ist ja nun Wielands eigenste Domäne. Es ist daher bei dieser Umbiegung des Racineschen Kunstwerkes in Wielands Graziendichtung nicht verwunderlich, wenn ihm die Verfasserschaft der «Athalie» unverständlich bleibt. Er kann sie, die er allerdings rühmt, mit den andern Werken nicht in Zusammenhang bringen; und doch ist die «Athalie» der organische Endpunkt von Racines Kunstschaffen. Die Idee der Läuterung ist in höchster Potenz gestaltet; die Liebe ist ausgeschlossen, dem Geistigen wird der ganze tragische Raum überlassen.

Etwas Positives bringt die Analyse doch: Racines Menschen *sind Franzosen mit antiken Namen*. Das ist die Idee J. E. Schlegels und Bodmers, die bei Wieland wiederum lebendig wird. Objektiv, ohne Vorwurf wird festgestellt, was sonst ein Punkt schwerster Anklage ist. Wichtig und interessant wäre es, wenn Wieland sich des näheren über diese Besonderheit verbreitet hätte. Dass er es unterlässt, kennzeichnet sein persönliches Wesen, das Kunst als Geformtes und Schönes an der Oberfläche wahrnimmt, nicht aber fragt und logisch weiterdenkt.

So vermag Wieland tatsächlich über die «Iphigénie» zu schreiben, ohne sie als tragisches Kunstwerk zu berühren. Er bespricht nämlich die Rollen und deren äusserlichste Forderungen an die Schauspieler. «Zur Iphigenie ist eine junge und hübsche Person vonnöthen, die eine zärtliche Seele, ein ungekünsteltes Spiel und einen rührenden Ton der Stimme hat . . .».[170]) heisst es da zum Beispiel. Ebenso werden die andern Personen betrachtet.

Und doch gibt es in Wielands eigenem Werk ein Zeugnis, das ein tieferes Verständnis für Racine beweist.

Wieland schreibt 1773 seine «Alceste», einem Wunsch des Wiemaranerhofes folgend. Sein eigentliches Gebiet ist freilich das Dramatische nicht, und die «Alceste» ist denn auch nicht der «Oberon», aber für unser Problem ist sie, abgesehen vom künstlerischen Wert, bedeutsam.

---

[170]) Wieland; Hempel XXXVI, S. 39.

Wieland hat dieses Singspiel nach der gleichnamigen Tragödie des Euripides verfasst. Der antike Stoff aber wird modifiziert, modernisiert. Diese neue Geistigkeit, welche Wieland in das alte Geschehen hineinträgt, ist nicht unbeeinflusst geblieben von der französischen klassischen Tragödie, besonders von Racine. In den «Briefen über die Alceste» wird allerdings nie Racine namentlich erwähnt, aber die Aesthetik in diesen Briefen weist eindeutig auf die Vorbildlichkeit dieses Tragikers hin. Es gibt noch andere Beweise: das Stück ist für den Hof von Weimar bestimmt, und dieser liebt vor allem die klassische französische Tragödie. Ferner ist Wieland der Meinung, dass Racine den Euripides, wenn er dessen Tragödien nachahmt, in vielem übertroffen habe,[171]) und in den «Briefen über die Alceste» erhält denn der Grieche auch mehr als einen Tadel. Rückschliessend mag auch noch dies Geltung haben, dass Wieland einige Jahre nach der «Alceste» in seinen «Briefen an einen jungen Dichter» Racine direkt fordert, und zwar nicht nur in Hinsicht auf Form und Sprache.[172])

Schliesslich mag noch die Tatsache verbindlich sein, dass Racine vor Wieland der einzige ist, welcher antike Tragödien in anderem Geist nachgestaltet, der mit seiner Tragödie «den ersten und in seiner Art überraschend grossartigen Versuch machte, das Wesen des modernen Geistes in den klassischen Formen der alten Kunst auszusprechen . . .[173]) So liegt es nahe, dass Wieland einen so bedeutenden Vorgänger kaum wird übersehen haben. Der Dichter hat seine «Alceste» sehr eingehend erörtert, besonders ihre Stellung zu Euripides.

Vor diese Erörterungen müssen wir zuerst noch die wichtigsten Punkte seiner Aesthetik der dramatischen Kunst stellen. Sie sind für seine Beziehung zu Racine aufschlussreich. In seinem «Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände» von 1775 zielen seine dramatischen Bestrebungen deutlich auf ein lyrisches Theater, dessen Repräsentant das Singspiel ist.[174]) Er erfüllt damit nicht nur eine persönliche Neigung, sondern glaubt, derart sich möglichst dem griechischen

---

[171]) Wieland; Hempel XXXVII, S. 126.
[172]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 110.
[173]) H. Hettner; Kleine Schriften: Zur altfranz. Tragödie 1850.
[174]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 131, 132.

Theater nähern zu können, das er als eine Art Singspiel auffasst.[175]) Dieser Gattung misst er alle Eigenschaften der dramatischen Kunst bei, stellt sie in die nächste Nähe der Euripideischen Tragödie, womit er ihr deren Zweck und Mittel beilegt.[176])

Das Singspiel bedeutet Wieland also d a s dramatische Kunstwerk, bezw. d i e Tragödie.

Nicht die Handlung macht nun das Wesen dieser seiner Tragödie aus, sondern die Entwicklung von menschlichen Affekten:[177]) Darstellungen von seelischen Vorgängen, von Handlungen im Herzen der Menschen, ohne Zutun eines aussermenschlichen Schicksals, einer Intrige oder Episode, welche den Knoten schürzen soll.

Von den Gesetzen dieser tragischen Kunst, die er in dem oben genannten Versuch formuliert, sind vor allem zwei wichtig: der Dichter soll «*den Plan so einfach anlegen und auf so wenige Personen als möglich einschränken* und schlechterdings, wo nicht alle *Episoden,* doch alle solche *vermeiden,* die das Hauptinteresse, anstatt zu erhöhen, schwächen würden . . .». Und ferner: der Tragiker «hat hauptsächlich dahin zu arbeiten . . . seine Personen *mehr in Empfindungen und innerer Gemütsbewegung als in äusserlicher Handlung darzustellen . . .*».[178])

Das sind die Grundsätze, nach denen Wieland seine «Alceste» gearbeitet hat. Sie trennen ihn von seinem griechischen Vorbild und nähern ihn Racine.

Zunächst also: Wieland schränkt die Personenzahl der Euripideischen Tragödie sehr stark ein: von zehn auf drei Personen: Admet, Alceste, Herkules.[179]) Das ist bewusster Verzicht auf ein grossräumiges, effektvolles Spiel.

Stellt sich da nicht unwillkürlich die «Bérénice» von Racine daneben, in der sich das ganze erschütternde Schicksal zwischen drei Personen abspielt? Und die Handlung? Denkbar einfach, streng geradlinig, ohne jedes Nebeninteresse. Man vergleiche aus Wielands Briefen über die Alceste: «. . . In dem Augenblicke, da ich den Gedanken hatte, aus der Alcestis ein Singspiel zu machen, sagte ich mir selbst: Je einfacher der Plan und die Ausführung, je besser!

---

[175]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 132, 133.
[176]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 132, 133.
[177]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 139.
[178]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 145.
[179]) Deutscher Merkur 1773, S. 38, 39.

Keine episodischen Personen! Keine Nebeninteressen! Keine schön versificierten Schul-Chrien, *da wo der Affekt allein reden soll...*[180])

Als Entsprechung einer solcher Auffassung führt Wieland den «Philoktet» des Sophokles an. Er könnte ebensogut die Vorreden Racines zu «Britannicus» und «Bérénice» zitieren. Hier steht in z. T. auffallend wörtlicher Uebereinstimmung dasselbe Prinzip. Wenn Wieland zum Beispiel in der Ablehnung aller episodischen Personen schreibt: «... Episodische Personen sind ein vortreffliches Mittel für eine unfruchtbare, von ihrem Stoffe nicht genügend erhitzte Einbildungskraft...»,[181]) so heisst es bei Racine: «... tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez de force...»[182])

Mehr noch als in dieser Tendenz zur «Simplizität» tritt Wieland in der *Verinnerlichung des tragischen Konfliktes* in Racines Bahnen.

Das ist der neue Geist, den er in den alten Stoff trägt — das Gut der klassichen Franzosen. Bei Corneille sind die ersten Ansätze dieser Seelentragik, Racine ist ihr hoher Meister. Von ihm geht die Tradition nach Deutschland über und findet im klassischen Goethe eine kongeniale Vollendung. Wieland ist sein kleinerer Vorläufer.

Wieland tadelt an Euripides, dass er aus der Aufopferung der Alceste eine weltverbreitete Sache macht; die geplante Tat Alcestens, gewissermassen zu ihrer Erfüllung gezwungen, wird eine Art Staatsaktion.

«... Wie viel die That der grossmüthigen Gattin», meint er, «durch diese Kundbarkeit gewinne, weiss ich nicht: aber dies weiss ich, dass das Stück dadurch *eine der rührendsten Situationen — den Augenblick der freywilligen Aufopferung der Alceste — verliehrt... Um diese Szene zu erhalten (und ohne sie hätte ich keine Alceste machen mögen)* musste ich in dem Plan des griechischen Dichters starke Veränderungen vornehmen... Aber aus diesem einzigen Umstand zog ich auch die wichtigsten *Vortheile* für das ganze Stück...»[183])

---

[180]) Deutscher Merkur 1773, S. 39—40.
[181]) Deutscher Merkur 1773, S. 40.
[182]) Racine; Mesnard, t. II, p. 377.
[183]) Deutscher Merkur 1773, S. 41, 42.

Die Wichtigkeit des Klammersatzes ist ganz ausserordentlich. Diese Szene nämlich, um derentwillen Wieland das Werk schafft, ist gedrängt und geladen von Seelenangst, Frage, Hoffnung. In dem mit grosser sprachlicher Knappheit gehaltenen Entschluss zum Tode und im vorhergehenden Moment, in dem der Spruch der Götter nachklingt, verkehren sich ganze Welten in der Seele Alcestens; genau so wie bei Andromaque und Bérénice. (Nicht dem tatsächlichen Geschehen nach, sondern in der Art und Weise des Erlebens).

Die Szene ist sprachlich sehr gedrängt; die Verse der Alceste passen sich recht glücklich den Seelenschwingungen an, in einer schönen Mitte zwischen Idealismus und Realismus. Das ist auch Racinesches Gut.

Dass diese Szene nun Wieland das Ganze aufwiegt, das stellt ihn eindeutig auf die Seite Racines. Das innerste Wesen und die einzige Bedeutung des Franzosen sind seinem sensiblen Geist doch aufgegangen und vorbildlich geworden.

Das bezeugen auch charakteristische Szenen des vierten und fünften Aufzuges.

Wieland lässt seinen Admet nicht mit den üblichen Klagewendungen trauern. Admet sieht seine Gattin im Orkus, an den Ufern des Lethe; er bittet sie, nicht davon Vergessen zu trinken, so wie er auch jeden Trank, der ihm Schlummer bringen könnte, abweist.[184]) Diese Szene ist psychologisch unfehlbar richtig, realistisch, in Haltung und Sprache schön. Solche Auseinandersetzungen mit sich selbst, in jedem Augenblick, in der Freude und im Schmerz, mit dem Worte allein sich richtend und bespiegelnd: es ist d a s künstlerische Mittel Racines. Man müsste sein ganzes Werk als Beispiel heranziehen.

Durchaus in dieser Richtung liegen auch die Monologe der zurückgekehrten Alceste im fünften Akt. Wieland schenkt ihnen sein besonderes Interesse. Sie verbürgen ihm nämlich die innere Wahrheit der ganzen dramatischen Entwicklung.[185]) Darunter ist jedoch nichts anderes zu verstehen als die zergliedernde Schau und Gestaltung der Menschenseele. Deshalb denn auch in einem der Briefe über die Alceste die bedeutsame Bemerkung, dass alles auf

---

[184]) Wieland; Hempel XXIX, S. 24—26.

[185]) Deutscher Merkur 1773, S. 54.

die «*Beobachtung der natürlichen Abstufung des Affekts*» ankomme.[186])

Diese Worte können mit vermehrter Intensität auf Racine übertragen werden. Hier ist ihr Nährboden, hier werden sie allein restlos erfüllt. Alles ist bei Racine Stufenfolge des Affekts, und zwar im Schicksalsniederbruch. Man denke an das immer wieder zu zitierende Geschehen der «Bérénice». Wieland hat gerade daraus etwas in seine «Alceste» herüberzunehmen versucht: nach dem Tode der Gattin sinkt Admet von höchster Verzweiflung nach und nach zu stillem, hoffnungslosem Gram herab.[187]) Sein Leben ist welk, abgestorben wie eine Blüte, ähnlich der Lage des Titus und der Bérénice, nachdem sie alles Streben nach menschlichem Glück in sich ertötet haben.

Diese Admetszene ist freilich eine etwas äusserliche Kopie der Racineschen Stimmung, aber sie ist doch eben da und bezeugt eine Erkenntnis und Empfindung des Wahren an Racines Tragödie.

Wieland hat seine «Alceste» nur zur einen Hälfte aus der Sphäre der antiken Tragödie gehoben. Das Uebrige ist *antik* geblieben: die Menschen erleiden ohne eigene Schuld einen Schicksalsspruch. Das Schicksalsprinzip begründet das Geschehen. Aber es wird in der Folge aus diesem Zusammenhang gelöst und in der Art des Seelendramas weitergeführt: wie diese Menschen innerlich mit dem Fatum fertig werden, das ist die Handlung der «Alceste», das ist ihr Wesen, nicht die Wiederbringung der Gattin durch Herkules. Und dass dies Racineschen Geistes ist haben wir gesehen.

Es ist nach der «Alceste» verständlich, wenn der französische Tragiker in Wielands Aesthetik der folgenden Jahre von nicht kleiner Bedeutung ist. Seine Wahlverwandtschaft mit dem französischen Geist ist trotz der Bewunderung für Shakespeare das Ursprüngliche.

Ein Jahr auf die «Alceste» entsteht die «Geschichte der Abderiten». Die darin entwickelte Theorie des Trauerspiels ist durchaus antikisierend, in der Richtung des «hohen Stils». Er fordert vom Trauerspiel das, was Sophokles fordert; das und nichts anderes ist der Tragödie gemäss.[188]) Freilich ist auch das rationa-

[186]) Deutscher Merkur 1773, S. 234.
[187]) Deutscher Merkur 1773, S. 236.
[188]) Wieland; Hempel VII, S. 45.

listische und realistische Prinzip der französischen Kunst in seine Auffassung hineinverflochten. Bei den sprachlichen Forderungen scheint ihm zweifellos Racine als Muster vorgeschwebt zu haben. »... Ich fordere«, heisst es, »eine schöne und ohne Aengstlichkeit mit äusserstem Fleisse polierte Sprache, einen immer warmen, kräftigen Ausdruck, einfach und erhaben, ohne jemals zu schwellen, noch zu sinken, stark und nervig, ohne rauh und steif zu werden, glänzend ohne zu blenden, eine wahre Heldensprache, die immer der lebende Ausdruck einer grossen Seele und unmittelbar vom gegenwärtigen Gefühl eingegeben ist, nie zu viel, nie zu wenig sagt und, *gleich einem dem Körper angegossenen Gewand*, immer den eigentümlichen Geist des Redenden durchschimmern lässt ...«[189] Man vergleiche damit, was Karl Vossler und R. A. Schröder über die Sprache Racines sagen.[190] Die Analogie ist greifbar und Wielands Vergleich mit dem sich dem Körper anschmiegenden Gewand liesse sich als eine sehr glückliche Formulierung neben die grundlegenden Aeusserungen der beiden Genannten stellen.

Solches schreibt Wieland also im Jahre 1774: ein Jahrzehnt ungefähr nach seiner Shakespeareübersetzung, die er in kühner Begeisterung unternahm, zwei Jahre nach Herders Reisetagebuch, dem Ideenborn des Sturms und Drangs mit der Abweisung der französischen Kunst, unmittelbar endlich auf den »Götz« liessen Sturmvogel der neuen deutschen Bewegung, und mitten in den ersten Erzeugnissen des gärenden Goethekreises.

Die französierende Haltung seines Geistes geht von der Höhe des Rokokoklassizismus der fünfziger und sechsiger Jahre, im Wesen von Shakespeare nicht abgelenkt und gar nicht beirrt vom Sturm und Drang, in die Weimaranerklassik ein. Hier steht sie nun auf verwandtem, heimatlichem Boden.

1782 und 1784 erscheint von Wieland eine der für die beginnende Klassik wichtigsten aesthetischen Schriften: *die »Briefe an einen jungen Dichter«.*

Sie sind nichts anderes als eine unumwundene Forderung Racines — und Goethe und Schiller sind von ihnen nicht unbeeinflusst geblieben, ja sie haben ihnen Vieles zu verdanken.

---

[189]) Wieland: Hempel VII, S. 45, 46.

[190]) K. Vossler: J. Racine, S. 168 ff. R. A. Schröder: Racine und die dt. Humanität, S. 48 ff.

Wieland geht von den inneren Schwierigkeiten einer deutschen poetischen Kunst aus.[191]) Sie liegen für ihn nicht zuletzt in der deutschen Sprache selber: sie stehe an formalen Fähigkeiten den romanischen Sprachen, besonders aber der französischen nach.[192]) Aber gerade diese Schwierigkeiten, meint er, fordert von der deutschen Kunst, dass sie w a c h s e, dass sie sich nach Ueberwindung der Hindernisse würdig den grossen Meistern des Auslandes an die Seite stellen könne.[193]) Wieland stellt damit objektiv fest, dass die deutsche Dichtung noch hinter der übrigen Europas zurücksteht. Die gültige Höhe, zu welcher die deutsche Kunst wachsen muss, ist die Kunst des französischen grand siècle.[194])

Wo», ruft Wieland aus, »sind unsre Boileau, unsre Molière, unsre Corneille, unsre Racine u. s. w.? Wo sind die deutschen Trauerspiele, die wir dem Cid, dem Cinna, der Phädra, dem Britannicus, der Athalie, dem Catilina, der Alzire dem Mahomet ... entgegenstellen können? ... Ich wünsche, dass mir nur ein einziges gedrucktes Stück genannt werde, welches in allen Eigenschaften eines vortrefflichen Trauerspiels (Sprache, Versification und Reim mit einbedungen) neben irgend einem von Racine stehen könne ...«[195])

So unmittelbar ist Racine noch nie als tragisches Ideal gepriesen worden, auch von Gottsched nicht. Die deutsche Dichtung muss dieses Ideal erreichen, dann hat sie die künstlerische Anlage der Nation erfüllt.

Racine wird von Wieland in aller Klarheit als Erziehungsmittel, als Lehrer einer grossen deutschen tragischen Kunst gewertet. Er fordert ihn, und zwar in einer sehr unmittelbaren Art, geradezu in einer Uebernahme, in einem Hineinwachsen des Racineschen Geistes in den deutschen. Unsere Trauerspiele, sagt er, ... werden so lange gut genug bleiben müssen, *bis ein Dichter, über welchen Racines Gefühl, Geschmack und Talent kommen wird, etwas Vollkommenes in dieser Art bietet ...*«[196])

---

[191]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 98.
[192]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 99, 106.
[193]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 110.
[194]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 109.
[195]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 109, 110.
[196]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 110.

Es sei gleich hier angeschlossen, dass dieser Ruf nicht ungehört verhallt: *Ayrenhoff* in Wien schreibt als Antwort seine «Kleopatra» und widmet sie Wieland. Auf den rein künstlerischen Wert dieses Stückes geht Wieland wohlweislich nicht ein: er setzt sich nur mit der allzu einseitigen Ablehnung Shakespeares in Ayrenhoffs Vorrede auseinander. Das Werk, das in seine Heldin etwas von den Racineschen Frauengestalten hineinzubringen versucht, ist Wieland darum schon wichtig, weil es, abgesehen von seiner Qualität, die literarische Welt nach einer zu langen Pause (im deutschen Sturm und Drang) wieder auf die w a h r e Kunst des Trauerspiels und auf die grossen Muster der Griechen und *Franzosen* hinweist.[197]) Wenden wir uns nochmals den «Briefen . . .» zu. Die letztzitierte Stelle ist eine der wichtigsten des Aufsatzes. Racine scheint hier der absolute Vertreter der absoluten tragischen Kunst zu sein. Vor allem ist seine Meisterschaft vorbildlich für die Sprache. Wer anders könnte das Folgende inspiriert haben als er? «Ich dinge mit gutem Bedacht», setzt Wieland fest, «eine ganz reine, fehlerlose, immer edle, immer zugleich schöne und kräftige, niemals weder in die Wolken sich versteigende, noch wieder zur Erde sinkende Sprache und eine volkommen ausgearbeitete, numerose, das Ohr immer wieder vergnügende, nie beleidigende Versifikation mit ein: denn ein Tragödiendichter in Prosa ist wie ein Heldengedicht in Prosa. *Verse sind der Poesie wesentlich . . . Ich dinge sogar den Reim ein, weil wir nicht eher ein Recht haben, uns mit den grossen Meistern der Ausländer zu messen, bis wir, bei gleichen Schwierigkeiten, ebensoviel geleistet haben als sie . . .*».[198]) Und nun folgt jene bereits zitierte Beschwörung Racines.

Diese Briefe, vor allem jedenfalls gerade die Forderung der Verse und des Reimes, haben eine bedeutungsvolle Wirkung: sie sind mit unter den Kräften, welche in Schiller und Goethe eine deutsche Klassik heraufführen. Auf die Forderungen dieser Briefe hin beginnt Schiller den «Carlos», Goethe seine Prosa-Iphigenie in Verse umzugiessen. Damit ergibt sich eine reale Brücke zwischen der deutschen Klassik und Racine.

Die «Briefe an einen jungen Dichter» sind nicht nur von romanischem Kunstgeist erfüllt. Sie haben Raum auch für den seit

[197]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 110.
[198]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 110.

Lessing in Deutschland organisch und notwendig gewordenen Gegenstrom zu der französierend-antikisierenden Richtung: für *Shakespeare*. Wie sich Wieland über diesen Tragiker äussert ist auch für sein Racine-Bild höchst bedeutsam und führt zu einer ganz einzigartigen Auffassung: französische und englische Kunst, meint er, sind zwei Prinzipien, die gleichberechtigt nebeneinander zu stellen sind.

Ueber Shakespeare äussert sich Wieland dahin, dass er der erste dramatische Dichter aller Zeiten und Völker sei, «weil ihn in Allem, was das Wesentliche eines grossen Dichters überhaupt und eines dramatischen insonderheit ausmacht, an Stärke aller Seelenkräfte, an innigem Gefühl der Natur, an Feuer der Einbildungskraft und der Gabe, sich in jeden Charakter zu verwandeln, sich in jede Situation und Leidenschaft zu setzen, weder Corneille noch Racine, weder Crébillon noch Voltaire, nicht nur nicht übertroffen, sondern ... bei Weitem nicht erreicht haben ...».[199])

An einer anderen Stelle erhebt er Shakespeare über die Franzosen, weil er viel grösser an Genie und Imagination, an tiefem Gefühl und getreuer Darstellung der Natur» sei als jene.[200]) Es ist offensichtlich etwas vom Shakespearebild des Sturms und Drangs in diese Wielandsche Charakteristik geraten. Demzufolge fasst er denn auch das Verhältnis von englischer und französischer Kunstart summarisch so, dass *Natur die Seele von Shakespeares Werk sei ... Kunst und Geschmack hingegen die der französischen Tragiker.*[201])

Kunst und Geschmack ist demnach auch das, was die Grösse Racines ausmacht, und wenn er ihn fordert, so fordert er eben jene Werte. Wielands Blick ist hier offenbar geblendet durch Shakespeare, angesichts dessen er nicht um einen Vergleich herumkommt, geblendet aber auch von Racine selber, von seiner faszinierenden und hohen Kunst der Form. Diese glänzende Oberfläche der «Kunst» verhindert den Blick auf Racines Menschen, die so erschreckend menschlich, realistisch sind. Aber diese Kunst der Form, der Technik, ist nicht ohne Gehalt denkbar, die für Wieland vorbildliche Sprache wäre unmöglich, ohne die Racineschen problembeladenen Menschen.

---

[199]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 114, 115.
[200]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 124.
[201]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 119.

Aber abgesehen von dieser Verschiebung ist doch dies wesentlich, *dass Wieland Racine fordert,* sei es auch nur unter dem Gesichtspunkt der «Kunst» und des «Geschmacks». Shakespeare dagegen fordert er nie als Schule der deutschen Kunst.

Wesentlich ist ferner, dass er den Engländer in diesen Briefen doch auch wiederum vom Standpunkt des Geschmacks aus beurteilt, wenn er sagt, dass seine Unregelmässigkeiten an sich nie Schönheiten werden würden; er entschuldigt sie vor dem Forum der französischen Aesthetik. Das zeigt sehr deutlich, dass bei aller Bewunderung Shakespeares Wielands Bedürfnis nach Stil grösser ist als das nach der gepriesenen Shakespeareschen Natur.

Das zweifellos richtigere Empfinden für Racine, das aus der «Alceste» und den unmittelbar verwandten Schriften jener Zeit spricht, ist in den Briefen durch eine ganz bestimmte Auffassung Shakespeares nach der Seite der Form veräussert worden. Das wahre Wesen Racines ist in den Begriff des Geschmacks hineinverzeichnet.

Etwas anderes zeigt in diesen Briefen noch, dass Racine hier in seinem Wesen nicht erfasst ist: er steht *zu oft Voltaire unmittelbar nebengeordnet.* Es heisst immer wieder *Racine und Voltaire, Racine oder Voltaire.*[202])

Es ist begreiflich, wenn Voltaire zufolge des grossen Ausmasses seiner Bedeutung im 18. Jahrhundert immer genannt wird, wenn es um dramatische Fragen geht. Er ist der lebende Vertreter der französierenden Strömung der Zeit, seine Tragödien sind stets gegenwärtige Beispiele der tragédie classique. Aber dass er in einem Atem mit Racine genannt wird, das verschiebt sein eigenes Bild und das Racines. Voltaire bedeutet für Wieland den Beschluss der Entwicklung der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts, das heisst ihrer Entwicklung zu Klarheit, Leichtigkeit, Freiheit des Gedankens, zu Schönheit und Form der Sprache und des dichterischen Gebildes.[203]) Aber es gibt im 17. Jahrhundert noch andere Mächte, die Voltaire nicht unmittelbar neben Racine stellen lassen: es gibt einen Descartes, und es gibt vor allem einen Pascal; es gibt den Jansenismus. Ohne diese beiden Elemente ist wohl das Werk Voltaires zu denken, nicht aber das Racines.

---

[202]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 112, 114, 124.
[203]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 12, 13.

Das hätte Wieland den Unterschied schon klar machen müssen; erst recht aber ein sachlicher Vergleich beider Werke. Die grosse Verschiedenheit hätte Wieland bereits bei der Sprache auffallen müssen: Voltaires Sprache ist unoriginal, zumeist aus seinen zwei grossen Vorgängern zusammengesetzt. Vor allem aber ist Voltaire in der Art seiner Tragik nicht mit Racine zusammen zu stellen: die einsame, verinnerlichte Tragik Racines ist bei Voltaire nach aussen, in eine lebhafte, in allen Mitteln anspruchsvolle Handlung gewendet. Wieland hätte sehen müssen, dass die psychologische Sonde Voltaires sehr wenig tief geht, dass gerade hier, auf dem springenden Punkte, mit Racine die Verbindung am unmöglichsten ist. Es hätte ihm auffallen müssen, dass Voltaire oft und oft seine tragischen Gestalten zu Trägern seiner ganz persönlichen Philosophie macht. Derselbe Wieland erhebt aber unter anderem Shakespeare so hoch, weil er jedes Ding seine *eigene* Sprache reden lasse. Ebenso vollständig tritt *Racine* hinter sein Werk zurück.

Wenn also Racine mit Voltaire genannt wird, in völlig gleichbedeutendem Sinne, so ist er nicht mehr Verkörperung des vollendeten klassischen Kunstprinzips, sondern Verkörperung von dessen Zersetzung. Und noch eines zeigt sich, wie schon so oft, dass mit dieser Anschauung die französische Tragödie zu einem begrifflich starren, einheitlichen Wesen, ohne Wandlung und Differenziertheit gemacht wird.

Wir haben zu Beginn dieses Kapitels bemerkt, dass Wieland der Sinn für das Romanische wie für das Englische gegeben war. Das äussert sich besonders deutlich in den «Briefen an einen jungen Dichter». Das bewirkt, dass er Shakespeare bewundert, wie wir sahen, und Racine zum Teil nach diesem Mass bewertet, aber dass er dennoch nicht «zu den patriotischen Deutschen» gehört, wie er sagt, die sich durch Geringschätzung der grössten französischen Dichter bei Personen von Geschmack und gesundem Urteil lächerlich machen.[204])

Er sieht die Gefahr der französischen Aesthetik ein, wenn sie von Nicht-Franzosen befolgt wird.[205]) Aber er gibt ebenso offen zu,

---

[204]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 126.
[205]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 123.

dass Shakespeare viel Unheil auf dem deutschen Theater angerichtet habe.[206])

Von diesem Standpunkt einer allseitigen geistigen Offenheit, von seiner Mitte aus gelangt er zu der erlösenden Anschauung, «*. . . dass man gegen die Franzosen gerecht sein kann, ohne darum Partei gegen die Engländer zu nehmen . . .*».[207]) Das ist ein Fortschritt, der nicht hoch genug geschätzt werden kann, wenn man mit Lessings Dramaturgie und mit den Stürmern und Drängern vergleicht. Für Racine bedeutet dies, dass hier nicht der Gegensatz Racine *oder* Shakespeare gültig ist, sondern die Parallele Racine *und* Shakespeare. Dieser Stellung muss Ehre gezollt werden; dieser und jenen andern Sätzen der «Briefe an einen jungen Dichter», welche Racine in das verwirrte Feld und die Ungestaltetheit der deutschen tragischen Muse des Sturms und Drangs als erstrebenswertes Ideal hineinstellen und ihn einen erziehenden Geist zur deutschen Klassik werden lassen.

Mit Wieland teilt noch ein anderer Deutscher diese vorbildliche Auffassung: es ist *J. J. Eschenburg,* mit Wieland verbunden durch die Shakespeare-Uebersetzung von 1764. Ihm ist ebenso der Sinn für das Germanische wie das Romanische gegeben. Er übersetzt nicht nur Shakespeare, sondern drei Jahre später auch *Racine.* Er schreibt nicht bloss über Shakespeare, sondern in höchst positiver Weise auch über Racine. Die Uebersetzung erscheint 1767 in den «Hamburger Unterhaltungen». Es ist die «*Esther*».

Sie ist von H. Uehlin besprochen worden; es soll aber gleichwohl hier noch kurz etwas über sie gesagt werden. So wie die Wieland-Eschenburgsche Shakespeare-Uebersetzung, die englische Tragödien wenn auch in Prosa, so doch ganz und unverdorben erstmals in deutsche Gestalt bringt, so erhält durch Eschenburg auch Racine zum ersten Mal eine ihm würdige deutschen Form. Diese Uebertragung führt in direkter Linie zu denen Goethes und Schillers. Nicht dass sie sich ohne weiteres mit diesen vergleichen liesse, aber das Wesentliche für eine angemessene Uebersetzung, das *Eindringen in den Geist des Kunstwerkes,* und die *Gemässheit des künstlerischen Ausdruckes* sind doch vorhanden.

Wenn wir die Eschenburgsche Uebersetzung mit früheren des 18. Jahrhunderts vergleichen, so ist der künstlerische Fortschritt

[206]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 113.
[207]) Wieland; Hempel XXXVIII, S. 125.

ein ganz frappanter. Das macht sich vor allem in den Chören bemerkbar, die übrigens das weitaus Schönste in der ganzen deutschen «Esther» sind. Hier zeigt sich die grosse Bereicherung der Sprache, vor allem auch der lyrischen Wendungen. Die Chöre erwecken durchaus nicht den Eindruck einer Uebersetzung, sondern sie fliessen wie original deutsche, hymnische Gesänge. Die Art, wie sie übersetzt sind, gemahnt ganz an die Goethes in seinen Athalie-Chören.

Eschenburgs Uebertragung bedeutet eine *Tat* und einen Markstein für die Geschichte Racines in Deutschland. Sie sticht in ihrer Bedeutsamkeit noch mehr hervor, wenn wir uns vor Augen halten, dass sie in *Hamburg* erscheint, und zwar im selben Jahr, in dem dort das National-Theater eröffnet wird und Lessing seine dramaturgische Wirksamkeit beginnt. Gleichzeitig also ein Denkmal Racinescher Grösse und Schönheit — und der Beginn der schärfsten Abfertigung.

Jahre später hat, wie gesagt, Eschenburg auch über Racine in seiner «Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften» theoretisiert. Als Ganzes genommen ist die Kritik in ihrer Bedeutsamkeit nicht das, was die Uebersetzung. In zwei Punkten sticht aber etwas Besonderes hervor, das zum Besten, aber auch zum Seltensten gehört, was über Racine gesagt wurde. Eschenburg betont nämlich, dass *Racine der Natur mehr getreu bleibe als Corneille*, und dass dieser sehr zu Unrecht immer wieder mit Racine in Parallele gesetzt werde.[208])

Das erste, das Problem der Naturtreue bei Racine, wird so ziemlich in allen Kritiken, vor allem natürlich in den negativen, genau umgekehrt aufgefasst. Man spricht den Racineschen Tragödien überhaupt alle Natürlichkeit ab. Auch die allgemein positiv gehaltenen Urteile gehen sehr oft in dieser Richtung, wenn sie, wie eben in der Aufklärung, Racines Kunst als blossen Formalismus auffassen. Als erster hat Bodmer die Naturnähe in Racines Tragödien hervorgehoben. Als zweiter tut es nun Eschenburg. So weit ich es übersehen kann, sind es die einzigen zwei Urteile, die in Racines Kunst die Natur sehen.

In Bezug auf die andere Bemerkung gehört Eschenburg auch zu den seltenen Geistern mit dem klaren und objektiven Urteil,

---

[208]) J. J. Eschenburg: «Beispielsammlung...», S. 477.

die Racine nicht mit Corneille in eine Linie stellen, sondern ihn als Grösse für sich auffassen. Hier ist wieder einmal die unselige Parallele umgestossen, die so viel Schiefheit in das Urteil über Racine bringt.

II. TEIL

Die Zeit des Sturms und Drangs

Einleitung.

Es ist kein Zufall, wenn Goethe in «Dichtung und Wahrheit» die Bewegung des Sturms und Drangs mit einer Darstellung der französischen Literatur zu charakterisieren beginnt. Der Gegensatz zwischen der westlichen Geistigkeit und Kunst und dieser deutschen Bewegung scheint ihm demnach diese Epoche zu bestimmen und zu begründen.

Goethe erzählt im elften Buch des dritten Teils seiner Autobiographie,[1]) wie er im Gebrauch der französischen Sprache und in französischer Kultur aufgewachsen, und wie er zur Vervollkommnung der Sprache nach Strassburg gezogen sei. Er berichtet, wie er in diesem Vorhof der französischen Nation zum *Deutschen* geworden sei; zum Teil aus sprachlichen Gründen, was aber mehr eine ganz persönliche Sache war, vor allem aber aus anderen Ursachen. Die französische Literatur, schreibt er, hatte «an sich selbst gewisse Dinge, welche den strebenden Jüngling mehr abstossen, als anziehen mussten. Sie war nämlich *bejahrt und vornehm*, und durch beides kann die nach Lebensgenuss und Freiheit umschauende Jugend nicht ergötzt werden . . .».[2]) Die französische Literatur, fährt er fort, hat eine ununterbrochene Tradition seit dem 16. Jahrhundert, und ihre Blütezeit war schon vor hundert Jahren. Nach und nach seien die Vertreter der haute tragédie von der deutschen Bühne verschwunden und der noch lebende und beherrschende Voltaire sei eine im Bewusstsein der deutschen Jugend sinkende und hassenswerte Macht. Doch von Frankreich kommen auch Rousseau und Diderot; der erste ist entscheidend

[1]) Goethe, Weimaraner-Ausg. I Bd. 28, S. 57 ff.
[2]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 28, S. 57—58.

für jene Zeit, dem zweiten fühlen sich die jungen Geister verwandt. Die Begriffe verwirren sich, schreibt Goethe, man treibt sich geistig auf Ab- und Umwegen herum. Und schliesslich: « . . . So waren wir denn an der Grenze von Frankreich alles französischen Wesens auf einmal bar und ledig. Ihre Lebensweise fanden wir zu bestimmt und zu vornehm, ihre *Dichtung kalt*, ihre Kritik vernichtend, ihre Philosophie abstrus . . .. so dass wir auf dem Punkte standen, uns der rohen Natur wenigstens versuchsweise hinzugeben, wenn uns nicht ein anderer Einfluss schon seit langer Zeit zu höheren, freieren und ebenso wahren als dichterischen Weltaussichten und Geistesgenüssen vorbereitet und uns erst heimlich und mässig, dann aber immer offenbarer und gewaltiger beherrscht hätte . . . Ich brauche kaum zu sagen, dass hier Shakespeare gemeint sei . . .».[3])

Die zwei charakteristischen Stellen dieser Darstellung sind Anfang und Ende: Frankreich—Shakespeare: Abwendung von jenem, unbegrenzte Bewunderung und Hinwendung zu diesem. Die neue Zeit erwächst also in offenbarem Widerspruch zu der französierenden Epoche der Aufklärung. Mit der ganzen Einseitigkeit der Jugend reisst sich die junge Generation von der geistigen Ueberlieferung los. Man folgt Rousseau in der Philosophie, Shakespeare in der Kunst. Dem Rationalen wird die Welt des Irrationalen entgegengehalten.

Hamann formuliert den Begriff *Genie*, und in dieses Wort giessen sich nun alle Forderungen und Begriffe der Kunst. Das Genie wird dem witzigen Kopf mit seinem guten Geschmack gegenübergestellt. Man fordert Freiheit in der Kunst, Individualität, Originalität, aber nichtsdestoweniger wird Shakespeare zum verbindlichen Mass und Vorbild erhoben, in gleicher Orthodoxie, wie in der vergangenen Zeit die französischen Tragiker. Es wird eine Shakespearomanie, wie es selbst in der Gottschedzeit nicht eine Gallomanie gegeben hatte, weil diese Zeit nicht so sehr eine dramatisch produktive als eine der Kritik zugewendete gewesen war. Man fordert Natur und stellt dies in schärfsten Gegensatz zur klassischen französischen Tragödie. Aber diese Forderung steht nicht auf eigenen deutschen Begriffen, sondern in der Perspektive Shakespeares. Der französischen Tragödie billigt man blosse Kunst.

---

[3]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 28, S. 71.

im Sinne der Künstlichkeit zu. Mit dem Begriff der original schaffenden Phantasie kämpft man gegen den französischen «Stil».

Das Drama des Sturms und Drangs artet diesen revolutionären Ideen zufolge nur zu oft in einen wüsten und unkünstlerischen Naturalismus aus, und in dieser Atmosphäre allerdings kann die französische klassische Tragödie nicht den kleinsten Fleck Berechtigung und Verständnis erhoffen. Man denke sich beispielsweise die «Kindsmörderin» neben einer der reifsten Tragödien Racines: das sind Gegensätze, bei denen jeder Ansatz einer Verbindung ausgeschlossen ist.

So erscheint uns für die klassische Tragödie Frankreichs der Sturm und Drang als negative Strömung. Die Verhältnisse spitzen sich in den siebziger Jahren derart zu, dass, wo Shakespeare als Vorbild beginnt, die französische Tragödie aufhört, überhaupt ein Wert zu sein.[4]) Racine gerät mit in diesen literarischen Bildersturm hinein, wenn er auch nicht so oft genannt wird wie Voltaire. Racine erlebt doch keine derartige Satire wie H. L. Wagners «Voltaire am Abend seiner Apotheose». Der Grund dazu liegt vielleicht darin, dass Racine, im Gegensatz zu Voltaire, dieser Generation *historisch* ist, geradezu tot, ein Wert, der nicht so gefährlich scheint, als dass man sich selbst in einer antifranzösischen Zeit intensiv mit ihm auseinanderzusetzen braucht. Racine ist keine Kulturgrösse, wie sie Voltaire bedeutet; und der Sturm und Drang ist nicht nur eine geistig-künstlerische, sondern eine eminente Kulturbewegung, wie sie zwangsläufig im Gefolge Rousseaus entstehen muss. Racine figuriert je und je in der deutschen Literatur nur als tragischer Dichter, und, in der engsten Auffassung, als Vertreter des klassisch-französischen Formprinzips. Nicht seine Ideen, seine Person, sein Geist, als Summe der französischen Kultur des grand siècle, sind Gegenstand der Diskussion, wie es bei Voltaire der Fall ist. Voltaire als der aktuelle, lebende, dessen Geist sich überall spürbar macht, ist dem Sturm und Drang der grösste Stein des Anstosses, und wenn es um die Tragödie geht werden die beiden grösseren Vorgänger unterschiedslos in die Fehde gegen den einen miteinbezogen. Die vollständige Wandlung des Geistes und der Weltanschauung tritt uns erst in Herder entgegen. Vor ihm stehen

---

[4]) H. A. Korff: Voltaire im lit. Deutschld. des 18. Jahrhunderts, 1. Bd, S. 76.

als Fackelträger der neuen Epoche *Gerstenberg, Sturz, Möser, Hamann.*

Mit Gerstenbergs »Ugolino« kommt 1768 der erste Anstoss der neuen Bewegung. Das deutschen Beispiel eines Geniedramas ist damit gegeben. Die literarische Kritik bleibt nicht hinter dem neuen Geist des »Ugolino« zurück. Der zündende Blitz, den Hamann geworfen hat, der Begriff des Genies, wird bei Gerstenberg zu definieren gesucht.[5])

Unnötig zu sagen, dass eine Theorie des Genies an Shakespeare entwickelt wird. Gerstenbergs Kritik und Aesthetik schult sich an seinem Shakespearebild. Im Hinblick auf den Briten lehnt er die von Lessing aufgestellte allgemein gültige Autorität der antiken Kunst und Aesthetik ab, vor allem jene Parallelsetzung von Shakespeare mit der griechischen Tragödie.[6]) Das bedeutet nicht nur für die Auffassung vom Wesen der modernen Tragödie einen Fortschritt, sondern es leitet zu einer *individuellen Anschauungsweise der Kunst über:* die antike Tragödie, diejenige Shakespeares und die französische werden damit als drei verschiedene Dinge angesehen. Bei Herder wirkt sich dann diese neue Einsicht in Bezug auf die französische Tragödie und damit Racines in vollem Umfang aus.

Bei Gerstenberg kommt der französischen Tragödie davon noch nichts zugute. Sie steht in einer merkwürdig zwiespältigen Auffassung, die zum Teil Ueberlieferung des aufklärerischen 18. Jahrhunderts ist, zum Teil aus dem Geiste der Geniezeit kommt. Die Tragödie bleibt wohl innerhalb der Grenzen des »guten Geschmacks«,[7]) erhält aber durch das Genie allein *neue Kraft.*[8])

Auf Frankreich angewendet ergibt sich daraus: «... Meine Erklärung hat ... den Vortheil, dass sie uns begreiflich macht, wie die Tragödien eines Racine, eines Corneille ... uns rühren, uns einnehmen, uns Thränen ablocken können, da noch ihre Verfasser bekanntermassen keine Poeten waren ...».[9]) Diese letzte Bemerkung lenkt genau in den Zirkel ein, aus dem heraus die klassische

[5]) W. Gerstenberg; Briefe über die Merkwürdigkeiten d. Lit., 20. Brief.
[6]) W. Gerstenberg; Briefe über die Merkwürdigkeiten d. Lit., 17. Brief, S. 149.
[7]) Gerstenberg; Merkwürdigkeiten, 20. Brief, S. 231.
[8]) Gerstenberg; Merkwürdigkeiten, 20. Brief, S. 231.
[9]) Gerstenberg; Merkwürdigkeiten, 20. Brief, S. 231.

Tragödie Frankreichs in der «Hamburgischen Dramaturgie» abgetan wurde: *Racine ist kein Dichter*, sondern ein witziger Kopf, der wohl ein Trauerspiel schaffen kann, dem aber das Entscheidende, eben die neue Kraft des Genies fehlt. Mit diesem Genie ist natürlich Shakespeare gemeint, welcher als *der* Dichter aufgefasst wird.

Zu Gerstenberg gesellt sich als Apostel der neuen Zeit *Helfrich Peter Sturz*. Als Vorrede zu einem bürgerlichen Trauerspiel schreibt er einen «Brief über das deutsche Theater».[10]) der nun, im Gegensatz zu dem rein theoretischen Standpunkt Gerstenbergs, das französierende deutsche Theater und die französische klassische Tragödie von einer stark *nationalen Basis* aus angreift.

In den Bahnen Lessings gehend wünscht er die Entstehung eines original deutschen Theaters.[11]) Deutschland kann auf dramatischem Gebiete etwas leisten, etwas Gutes leisten; denn, so hebt sein Ausfall gegen die französische Tragödie an, «... ich dächte, mit der tragischen Muse sollten wir es weniger als die Franzosen verderben, denn ... noch seufzen wir nicht unter dem Joch eines angenommenen Wohlanständigen, gegen welches der wirklich erhabene Corneille, *der zärtliche Racine* und der oft rührende Voltaire sich zuweilen vergeblich aufzulehnen versuchten, wir haben noch kein Parterre, das ... seine Helden verdammt, hinter der Coulisse zu sterben, und von einem Römer oder Griechen Manieren des gesitteten Umganges der letzten zehn Jahre verlangt. Wir sind noch nicht genöthiget, alle Handlungen in kalte Erzählungen, die Leidenschaften in Gemählde derselben, und den ganzen tragischen Dialog in eine pathetische Conversation zu verwandeln ...».[12])

Frankreich hat es mit der tragischen Muse verdorben. — Das ist die Verstärkung des Gerstenbergschen Urteils, dass die französischen Tragiker keine Poeten wären. Sturz gebärdet sich in seiner Ablehnung der französischen Kunst ganz als Parteigänger des Genie-Naturalismus, der jede Forderung der schönen Form und Harmonie befehdet. Seine Vorwürfe gemahnen zum Teil an Lessing, und wie bei diesem werden sie hinfällig, wenn sie auch auf Racine bezogen werden. Wie hätte sich Racine jemals gegen die Regeln auflehnen können, da sie ja seine ureigenste

[10]) H. P. Sturz: Schriften II. Sammlung.
[11]) H. P. Sturz: Schriften II. Sammlung, S. 154.
[12]) H. P. Sturz; Schriften II, S. 155.

künstlerische Natur waren? Dass dieses möglich ist, und dass dabei ein Werk geschaffen werden kann, das freilich nicht deutscher Art ist, freilich nicht den Zweck hat, den eine bestimmte Epoche ihm andichtet, das freilich ein anderes als das Shakespearsche Mass fordert, dies freilich ist dem Jünger des Sturm und Drang unverständlich.

Ganz verzeichnet wird das Bild Racines auch durch den Begriff der «Zärtlichkeit», mit welchem man ihn identifiziert. Sie wird zur stereotypen Charakteristik des Franzosen im Sturm und Drang.

Interessant ist nun, dass Sturz trotz allem geniemässigen Wesen nicht ein blinder Nachbeter Shakespeares ist. Er wünscht in der deutschen dramatischen Kunst weder die Vorbildlichkeit der französischen Tragödie, noch der englischen, noch eine Vermischung beider.[13]) Sein theatralisches Programm fordert einen original-deutschen Mittelweg zwischen der englischen «Kühnheit» und dem «furchtsamen Franzosen».[14]) Es bleibt aber unklar, wie er sich diesen denkt.

Auf alle Fälle weist er auf die «hohe Simplizität», die «stille Grösse» der griechischen Tragiker, und auf den «edlen Stolz der über alles erhabenen Seele bei Corneille» als auf Vorbilder deutscher dramatischer Kunst hin.[15]) Die klassische Tragödie Frankreichs scheint für ihn demnach noch nicht allen Wertes bar zu sein.

Zum nationalen Element in der beginnenden Polemik gegen die französische klassische Tragödie gesellt sich nun bei *Justus Möser* noch das *volkstümliche*. Er schreibt als Fehdeschrift gegen die französische Kunst eine Verteidigung des Burlesken: «Harlequin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen».[16])

Die Figur des Hanswursts ist allerdings eines der schwersten Geschütze, das man gegen einen Corneille und Racine aufführen kann. Möser verlangt für seinen Harlekin nicht den ganzen dramatischen Raum, sondern nur ein «Nebenzimmer» auf der Bühne.[17]) Er denkt sich die Anwendung des Komischen also in der Art Shakespeares. «... Ich ... werde mir nie einfallen lassen», meint der

---

[13]) H. P. Sturz; Schriften II. Sammlg., S. 155—156.
[14]) H. P. Sturz; Schriften II. Sammlg., S. 156.
[15]) H. P. Sturz; Schriften II. Sammlg., S. 164.
[16]) J. Möser; Werke Bd. IX.
[17]) Justus Möser; Werke IX, S. 85.

Harlekin, «die erhabenen Gemälde eines Corneille oder Racine aus ihren prächtigen Sälen zu verdrängen . . .».[18]) Bei dieser Aeusserung fragt es sich, ob sie ernst gemeint sei; ob Möser tatsächlich die Tragödie eines Racine positiv wertet und auf dem deutschen Theater als daseinsberechtigt erachtet. Diese Auffassung liesse sich belegen: allgemein damit, dass Möser eine Uebergangsfigur ist; im besondern damit, dass er als Dichter seinen fortschrittlichen Theorien durchaus nicht nachfolgt; sein «Arminius», allerdings eine Jugendarbeit, ist eine Alexandrinertragödie.

Es kann aber auch Ironie sein in dem Sinn, dass er, der Harlekin, eine weit grössere Welt, ja alle Welt sich untertan hat, dass er die dramatische Kunst erfüllt und den Zweck erreicht, ohne die Pracht der haute tragédie zu benötigen. Seinem buntscheckigen Kleid haben alle Stände der Welt ihre Lappen beigesteuert,[19]) also wirkt er auch auf sie alle. Es ist die Ironie dessen, der sich trotz seiner scheinbaren Niedrigkeit mehr und besser weiss, als das durch die Menschen anerkannte Hohe.

Entscheidender als die bisher genannten Geister wirkt aber Hamann auf den beginnenden Sturm und Drang. Es lässt sich nicht leicht etwas Gegensätzlicheres denken als Hamann und der französische Rationalismus, Hamann und die Kunst des grand siècle. Der Magus im Norden vollzieht die bedeutsame Wendung von Frankreich, ja sogar von der Antike Winckelmanns weg zum *Orient*, und zwar zum biblischen Orient, wo er eine Dichtkunst findet, welche seinem Ideal von Ursprünglichkeit, Reinheit, kurz *der* Poesie entspricht. Dort findet er das dichterische Grundgefühl, und von hier aus prägt er das Wort von der Poesie als der Muttersprache des menschlichen Geschlechtes.[20]) Daher beruht die Dichtung für ihn auf den individuellsten Menschenwerten, auf den Fähigkeiten des Genies, nicht auf den abgezogenen Kunstregeln des guten Geschmacks. Er giesst seinen ganzen beissenden Spott über die drei Einheiten aus;[21]) das Genie müsse sich zu ihnen herablassen, sie zu erschüttern.[22]) Er verteidigt primitives, ursprüngliches, kraftvolles Leben, Kindlichkeit, geistige Jugendlich-

[18]) Justus Möser; Werke IX, S. 85.
[19]) Justus Möser; Werke IX, S. 69.
[20]) J. G. Hamann; Schriften II. Bd, S. 258.
[21]) J. G. Hamann; Schriften II. Bd, S. 428—429.
[22]) J. G. Hamann; Schriften II. Bd, S. 430.

keit und Naivität als die einzige Zukunft des deutschen Theaters. «Mir würde vor den Hefen der dramatischen Dichtkunst eben sowenig eckeln als dem Virgil vor den Gedärmen des Ennius . . .»[23]) ist seine zusammenfassende Meinung über die Bedingungen eines deutschen Theaters.

Die Hamannschen Orakelsprüche von Individualität, ursprünglichem Vollmenschentum in der Kunst, naturwüchsiger Dichtung, die fanatische Ablehnung alles Rationalen sind zündende Funken für die Geistigkeit der jungen Generation.

Hamann befasst sich mit keinem der drei Tragiker des französischen Klassizismus. In den «Kreuzzügen eines Philologen» liegt er wohl mit Voltaire im Gefecht, aber nicht mit dem Tragiker, sondern mit Voltaire als gesamtgeistiger Erscheinung, als dem Inbegriff des verachtenswerten guten Geschmacks und der «mordlügnerischen Philosophie».[24]) Mit Racine beschäftigt er sich nicht. Für die Stellung Hamanns zu diesem Tragiker kann nur ganz allgemein seine antifranzösische Gesamthaltung beansprucht werden. Das Urteil liegt nach den oben zitierten Gedanken auf der Hand; es würde schwerlich anders als in totaler Ablehnung lauten.

Shakespeare hingegen erscheint wie eine emporschiessende Flamme: das *Genie*.

Dieses Wort wirft Hamann in die gärende Zeit, und es wird das Feldgeschrei gegen die französische klassische Tragödie. Es gibt in der ganzen Bewegung nur einen, der den genialischen Funken des Hamannschen Geistes, die Idee von der Individualität aller Dinge nämlich in die Höhe führt bis dort, wo sie imstande ist, auch der französischen Tragödie gerecht zu werden: das ist Herder.

1. Kapitel

Herder

Dieser Name bedeutet den diametralen Gegensatz zum Rationalismus der voraufgegangenen Zeit. Das Herdersche Denken geht einen ganz andern Weg. Es ist notwendig, einige seiner grundlegenden Gedanken hier zu formulieren, denn die Frage Herder-

[23]) J. G. Hamann; Schriften II. Bd, S. 440.
[24]) J. G. Hamann; Schriften II. Bd, S. 281.

Racine kann nicht aus dem allgemeinen Ideenzusammenhang Herders losgetrennt werden.

Herders Denken ist das Prinzip der Empirie, und das heisst bei ihm, der absoluten Einfühlung in alle Erscheinungen der Welt. Alle seine entwicklungsgeschichtlichen und philosophischen Werke zeigen immer wieder auf das eine Neue, auf die *Individualität* und darüber auf den höheren, aus dem ersten sich notwendig ergebenden Begriff des *Organismus*. Einzelheit-Allheit, Gliedhaftigkeit jedes Geschehens — Kontinuität aller menschlich-geistigen Erscheinungen,[25]) das ist sein Bild der Welt und der Kultur. Diese Art des Denkens muss ohne weiteres dazu führen, nicht Kritik im Sinne Lessings zu üben, sondern zu interpretieren, in die Fülle der Welt einzudringen.

Und zwangsläufig muss sich weiter daraus ergeben, die Erscheinungen der Welt nicht mit einem fremden Masstab zu messen, sondern den ihnen innewohnenden herauszufühlen. So sind für Herder die Dinge eigenständig, tragen ihr Mass und ihre Berechtigung in sich; sie sind, was sie sein müssen[26]) und haben ihr Eigenrecht.

In der Abhandlung «Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit» werden diese Gedanken entwickelt. In einem Gang durch die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Kultur zeigt Herder, dass jede Epoche und jede Nation ihren Sinn und somit ihre Berechtigung in sich selber trage. Es ist typisch für die neue Betrachtungsweise, wenn Herder den Begriff des «Charakters der Nationen» prägt.[27]) Er dringt in ihn ein und spricht von Nationalneigungen, von der Glückseligkeit einer Nation,[28]) d. h. der restlosen Erfülltheit aller nationalen Anlagen. Was er darüber sagt, ist für unsere spätere Untersuchung nicht ohne Bedeutung: «... Die Natur ... legt Glückseligkeit ins Herz, macht jede aber an sich wenig dringend. ... Sie legte einen Teil der Mannigfaltigkeit im Kreise um uns und mässigte der Menschlichen Blick, dass nach einer kleinen Zeit der Gewohnheit ihm dieser Kreis Horizont wurde ... nicht darüber zu blicken: kaum

---

[25]) Herder; Suphan V. Bd. «Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit»; id., S. 503.

[26]) Herder; Suphan V, S. 505—506.

[27]) Herder; Suphan V, S. 503.

[28]) Herder; Suphan V, S. 509, 510.

darüber zu ahnden . . . ! Alles was mit meiner Natur noch gleichartig ist, was in sie assimiliert werden kann, beneide ich, strebe an, mache mirs zu eigen; darüber hinaus hat mich die Natur mit Fühllosigkeit bewafnet; sie kann gar zu *Verachtung und Eckel werden* . . . hat aber nur zum Zweck, mich auf mich selbst zurückzustossen, mir auf ein Mittelpunkt Genüge zu geben, die mich trägt . . . *So jede zwo Nationen, deren Neigungen und Kreise der Glückseligkeit sich stossen* . . . ».[29])

Diese Auffassung wird sehr illustrativ, wenn man an den damals so akuten Gegensatz zwischen dem geistigen Frankreich und Deutschland denkt. Das sind auch zwei Kreise der Glückseligkeit, die sich stossen.

Herders Kunstauffassung fügt sich logisch in dieses neue Weltbild ein. So wie die Menschheit, die Nation, so ist auch das Kunstwerk etwas Gewachsenes, und zwar aus einem Kreis der verschiedensten Kräfte. Es trägt sein Mass in sich.

Herders Weg zum Kunstwerk ist daher der Weg der Hingabe an das Werk. Er überwindet mit seiner genetischen Denkweise die rationalistische Kunstauffassung; das ergibt sich als erste Konsequenz. Zugleich aber wird ein Raum, eine Möglichkeit frei für etwas ganz Neues: *für das Verständnis der französischen klassischen Kunst.* Herder verkündet die Individualität aller Dinge, also lässt sich nun auch die französische Kunst einordnen. Sie hat das Recht ihrer Eigenart wie alle andern Kunstsysteme.

Und so werden wir sehen, dass Herder nicht nur Gegensätze aufreisst, sondern solche auch versöhnt: er lässt die Kreise der nationalen Glückseligkeit sich schneiden. Das heisst, der *späte* Herder vermag dies. In der Frühzeit greift auch er die französische Kunst an, trotz seiner neuen individualistischen Denkweise. Aber wir können diese Feindlichkeit in eben diesem Individualismus begründen. Wir haben den Gedanken schon zitiert: die Natur hat die Anlagen eines jeden Menschen und einer bestimmten Nation auf einen gewissen Kreis beschränkt; über diesen Horizont hinaus, in einem Kreis ganz anderer Anlagen kann es notwendigerweise kein Verstehen geben.

Wenn also der Herder des Sturms und Drangs die französische Kunst ablehnt, so fällt dies nicht aus der Denkrichtung hin-

---

[29]) Herder; Suphan V. Bd., S. 510.

aus, die später auf gleicher Basis die objektive Würdigung erreicht.

Herder befasst sich schon früh mit den französischen Tragikern, mit Lessing und Shakespeare. Von 1765 vermutlich datiert die «Parallele zwischen den griechischen und den französischen Tragödienschreibern», eine fragmentarische Uebersetzung aus dem Französischen, wozu Herder persönlich den Vorbericht schreibt.

Racine, um es gleich vorwegzunehmen, wird nicht genannt, wie er denn bei Herder meistens im Generalnenner «der Franzosen» untergeht, so dass das Gesamturteil auf ihn bezogen werden muss. Corneille fällt auch sehr wenig in Betracht. Voltaire hingegen ist wichtig: Herder sieht seine Tragödien in Paris aufgeführt.

Im Vorbericht zu der Parallele stellt Herder die Griechen als die Meister des Theaters dar.[30]) Er wünscht sie in den Gesichtskreis der deutschen Kunst, sie und den «malenden Britten» neben die «Sentimentsvollen Franzosen». Die deutsche Kunst hätte sehr viel von *allen drei* lernen können;[31]) also auch von den Franzosen. Aber unmittelbar darauf richtet Herder einen Vorwurf und eine ziemlich scharfe polemische Spitze gegen sie: er spricht von der tragischen Vollkommenheit der Griechen, die zu erreichen sich viele Wege böten, weil ja immer alles sich ändere; und «... ist denn endlich alles erschöpft, so bilde man um. ... Ist nichts Neues mehr, so haben die *Werkmeister vom zweiten Rang* noch Zeit genug, umzumachen und für den Genius unserer Zeit es anzupassen; so wie es schon *einige Franzosen leider zu genau* ... versucht haben ...».[32])

Unter den «einigen Franzosen» ist zweifellos auch Racine mit seiner «Andromaque», der «Iphigénie» und der «Phèdre» gemeint. Er gilt nur als Werkmeister vom zweiten Rang, als kunstfertiger Macher, nicht aber als Schöpfer.

Die Nachahmung grosser dramatischer Kunstwerke, vor allem der Griechen, wird an sich nicht verpönt, ebensowenig die so viel geschmähte modifizierte Nachahmung in der Art Racines. Sie wird sogar befürwortet,[33]) verdient aber nicht den Namen einer

[30]) Herder; Suphan XXXII, S. 140.
[31]) Herder; Suphan XXXII, S. 141.
[32]) Herder; Suphan XXXII, S. 143.
[33]) Herder; Suphan XXXII, S. 142.

eigentlichen Kunst. Der Begriff der «Sentimentsvollen Franzosen». hier eine positive Feststellung, ist eine für Racine nicht unzutreffende Bemerkung und liegt Herders eigenen dramaturgischen Ideen gar nicht ferne. Denn sehen wir, was er in der Rezension des Gerstenbergschen «Ugolino» an dramatischen Theorien aufstellt!

Herder verbreitet sich u. a. über die Umarbeitung von Erzählung in dramatische Handlung und fasst das Wesentliche dahin zusammen, dass « . . . der einfache Ton der Empfindung, der in der Erzählung herrscht, *in alle melodische Modulation, die das Drama hinunterwallet, verwandelt werden soll . . .*».[34]) Das lyrische Element wird ihm also Hauptsache der Tragödie. Dazu gesellt sich nun noch die «Simplizität der Griechen».[35]) Herder verhehlt sich zwar nicht, dass der «Ugolino» arm an Handlung ist, aber « . . . *es ist ein gemeiner, plumper Begriff von Dramatischer Handlung,* sie sich nicht anders als in einer *Katastrophe, die viel Geräusch macht* . . . zu denken: *ohne Zweifel ist auch eine Umwälzung der Empfindung und eine Aggradation bis zu einem Knoten,* wo sie sich lösen müssen, Handlung und zwar allerdings *die würksamste Handlung auf unser Gefühl . . .*».[36])

Er stellt fest, dass eben dies bei Gerstenberg zu wenig herausgearbeitet sei und bemerkt hierauf, dass diese Kritik *nicht aus* Hedelin oder *Racine,* sondern aus seinem ganz persönlichen Gefühl stamme.[37])

Dieser Nachsatz bedeutet nichts anderes, als dass Herder das Gefühl der Uebereinstimmung seiner in dieser Rezension geäusserten dramatischen Theorie und derjenigen Racines hat. Er vertritt hier ja tatsächlich eine Aesthetik, welche aus Racines Werken abgezogen scheint.

Bedeutsam wird in dieser Rezension, in der so deutlich eine Verbindung von Racine zu Herder gelegt ist, die Stellung Shakespeares. Sie ist offensichtlich durch den Franzosen beeinflusst, nicht vom innersten Wesen seiner Tragik, sondern von seiner formalen Seite. Herder wünscht nämlich für Deutschland ein theatralisches Genie, das den Shakespeareschen Funken hätte, « . . . ihm

[34]) Herder; Suphan IV, S. 309.
[35]) Herder; Suphan IV, S. 310.
[36]) Herder; Suphan IV, S. 311.
[37]) Herder; Suphan IV, S. 311.

aber seine Untereinandermischung, sein Uebereinanderwerfen der Szenen und Empfindungen liesse, und sich keine Episoden erlaubte ... was wäre dies für eine *schöne Mässigung des Britten ...!*[38])

Herder nimmt also den Engländer doch nicht ganz so an, wie er ist, sondern er wünscht ihn strenger, gemässigt nach den Prinzipien der französischen klassischen Tragödie, dass heisst im Zusammenhang dieser Rezension unzweifelhaft: gemässigt nach den Prinzipien Racinescher Aesthetik. Das ist noch nicht Sturm und Drang, wenn ein französischer Tragiker in gewissen Dingen Shakespeare berichtigen soll. Es geht bis zum Reisetagebuch und zum Shakespeare-Aufsatz, bis die Ablehnung der französischen Kunst auf der ganzen Linie erfolgt. Auch in den dramaturgischen Fragen, welche in den «Fragmenten über die neuere deutsche Literatur» erörtert werden, wird trotz mannigfacher Angriffe die französische Tragödie noch nicht ganz über Bord geworfen. Es ist ein gewisses Verständnis dieser Kunst da, auch in der stärksten Anfeindung, wie wir sehen werden.

In jenen erwähnten Fragmenten («Zur dritten Sammlung Gehöriges») rollt Herder zwei sehr aktuelle Probleme auf: die Frage «Haben wir eine französische Bühne», und das Problem «Vom brittischen Geschmack in Schauspielen».[39])

Die erste Schrift ist eine auf Lessingschem Boden stehende Ablehnung des nach französischem Muster eingerichteten deutschen Theaters. Angriffe auf dieses französische Muster selber fehlen natürlich nicht. Herder befehdet die gallische Luft auf der deutschen Bühne sogar in ihrer äusserlichen Auswirkung: in der Sprechkunst des Schauspielers.[40])

Es ist ein grosser Gegensatz, wenn später in Weimar, noch zu Lebzeiten Herders, die deutsche Schauspielkunst auf Humboldts Pariser-Brief hin grundsätzlich nach Frankreich orientiert wird. Aber auch dann noch wird dies von Herder missbilligt.

Der Angriff auf die französische klassische Tragödie richtet sich in diesem Aufsatz gegen sie als dem Ausdruck *höfischer Kunst*. Das ist nun ein deutlicher Tribut an die bürgerliche Zeit. Herder

[38]) Herder; Suphan IV, S. 312.
[39]) Herder; Suphan II, S. 220 ff; 230 ff.
[40]) Herder; Suphan II, S. 218.

lehnt scharf das Boileausche «étudiez la cour» ab, indem er behauptet, dass Corneille und Racine grösser gewesen wären «wenn kein Hofgeschmack regiert hätte . . .»; «sie hätten mehr gewagt», meint er, «mehr ihrer eigenen Kraft sich überlassen, auf ihrem Cothurn minder nach den Minen der Logen und des Parterres geschielt, minder nach dem Urteil der Academie und dem Geschmack des Hofes gefragt; *sie wären . . . unregelmässiger, mehr den Fehlern ausgesetzt, aber auch mehr original gewesen . . .*».[41]) Herder misst hier die haute tragédie noch nach rein persönlichen und von Shakespeare übernommenen Masstäben. Wohl stehen die französischen Tragiker wie Sterne um die sie beleuchtende Sonne Ludwigs XIV., aber sie sind Ausdruck e i n e s geistigen Systems, sind in ihren Grenzen vollständig organische Wesen, und der Hofgeschmack, auch ein Teil dieses Systems, kann kein Zwang für sie sein. Dies zeigt sich ja auffallend bei den letzten Werken Racines. Der Hof gab ja wohl den Anstoss zu ihrer Abfassung, aber sie entsprechen durchaus der geistigen Stufe, auf der sich Racine damals befand; und was den Gehalt der «Athalie» betrifft, so ist er weit über jede höfische Rücksichtnahme hinausgewachsen.

Der Vorwurf der Unoriginalität ist typisch shakespearisierend. Die klassischen Tragödien sind infolge ihrer formalen Eigenart in den Augen der meisten deutschen Kritiker ein für alle Mal unoriginale Machwerke, die mit Mühe in der antiken Tradition schreiten. Diesen Vorwurf dehnt Herder nicht nur über die Form, sondern auch über die Charaktere aus.[41a]) Das ist ein immer wieder geäusserter Tadel, immer wieder auf die französische Tragödie als Ganzes bezogen, bei dem immer wieder zu sagen ist, dass er für Racine niemals Gültigkeit hat. Aus dieser Ansicht, und aus dem völligen Verkennen des Neuen, Modernen in Racines Gestalten, wie wir es schon mehrmals charakterisiert haben, entspringt die folgende Meinung über Racines Menschen: « . . . der Oedipus und Philoktet des Voltaire und die Personen des Racine noch ungleich mehr, sind ganz artige Leute und meistens verliebt . . .».[42]) Racines Menschen werden zu Hofschranzen, ihre urtragische Liebe zu galanter Verliebtheit, alles ihrer im Vergleich zu den Griechen vermeintlichen Unoriginalität wegen. Neben diesem im Grunde leicht-

[41]) Herder; Suphan II, S. 211.
[41a]) Herder; Suphan II, S. 216.
[42]) Herder; Suphan II, S. 216.

fertigen Urteil steht wiederum ein alles in der Schwebe haltendes Verständnis, ein gewisses Gefallen sogar, wenn Herder schreibt, dass die Werke der französischen Tragiker «*noch immer glänzend und schön*» seien, dass, wenn man die französische Bühne nicht gekannt hätte, man *viel Schönes und Nachahmenswürdiges verloren* hätte.[43])

Das ist nun schon die Anwendung der individualistischen Denkweise, die ein für den beginnenden Sturm und Drang so seltenes Wort zustande bringt. Ja, Herder geht sogar über die rein objektive Würdigung hinaus zu der Anerkennung einer gewissen Vorbildlichkeit der französischen tragischen Kunst. Die deutschen Dramatiker sollen lernen, deutsche Sitten so zu schildern, wie die französischen Klassiker es tun, sie sollen das «Hervorstechende und die Uebertreibung, die man theatralischen Geschöpfen geben muss» von ihnen lernen; darin sind die Franzosen beneidenswerte Muster.[44]) «Lasset uns also», schliesst Herder, «*ihre Schüler seyn in der Kunst, nicht aber in der Natur des Theaters . . .*».[45])

Diese Schlussfolgerung steht in gewissem Zusammenhang mit dem andern Aufsatz: «Vom brittischen Geschmack in Schauspielen (Trauerspielen)». Wohl kommt Herder auch hier nicht darüber hinaus, dass die französische Tragödie in einer Regelsammlung, in Sentiments, in einer witzigen und spruchreifen Denkart bestehe und Shakespeare gegenüber endgültig ins Kleine falle.[46]) Eine Orientierung des deutschen Theaters nach Shakespeare würde nun nahe liegen, aber wie im vorhergehenden Aufsatz, so finden wir auch hier noch eine gewisse Zurückweisung des Briten zugunsten der Franzosen: Shakespeare gibt zu viel zu sehen, er betäubt, er bringt zu fremde Phänomene, als dass man wirklich an ihnen teilnehmen kann.[47])

Wir sehen aus alledem, dass die beiden Schalen der Waage sich noch in der Schwebe halten: Shakespeare und die französische klassische Tragödie, also auch Racine, stehen auf derselben Ebene.

---

[43]) Herder; Suphan II, S. 217.
[44]) Herder; Suphan II, S. 227.
[45]) Herder; Suphan II, S. 227.
[46]) Herder; Suphan II, S. 232.
[47]) Herder; Suphan II, S. 233.

Aber 1772 wird das Reisetagebuch geschrieben, der entscheidende Angel- und Wendepunkt in Herders Denken. Eine dementsprechende Wendung im Verhältnis zur französischen Tragödie ist die Folge.

Der Ausgangspunkt des Reisetagebuchs ist die Erkenntnis Herders, dass eigentlich alle Erscheinungen der Welt von ihrem Urgrund aus neu zu durchdenken seien. Das individuelle Wesen aller Dinge ist der alleinige Orientierungspunkt, und *das individuelle Verständnis die alleinige Forderung* — auch für die französische Kunst. Daher seine Reise nach Frankreich.

Die französische Kunst soll aus dem Wesen der Nation, aus Geschichte und Kulturgeschichte betrachtet und verstanden werden.[48]) Noch auf der Meerfahrt beginnt er, sich mit dem Zeitalter Ludwigs XIV. zu befassen.[49]) (Wir ziehen zu dieser Darstellung auch spätere Aufsätze heran, welche genau den Standpunkt des Reisetagebuchs halten).

Herder stellt die für den Sturm und Drang typische Frage nach dem Originalen dieser Epoche und beantwortet sie damit, dass dieses Zeitalter in den Künsten nichts getan habe, als «das Ding zugesetzt, was wir *Geschmack* nennen . . .».[50]) Diese Wendung des Geistes aber wird im französischen Nationalcharakter zur frostigen *Galanterie*.[51]) Ein Geist des Wohlstandes, dessen Triebfeder Herder in der durch die Monarchie verstärkten Charaktereigenschaft der Ehre sieht, hat das Gefühl, die Phantasie, den natürlichen Affekt verdrängt.[52])

Wie in der ganzen Kultur, so herrscht auch in der Sprache Galanterie, und dies «ist nichts weniger als die Sprache des Affekts und der Zärtlichkeit».[53])

Der französische Stil ist kokett bei völligem Mangel an innerer Stärke und Originalität.[54]) Zum Vergleich zieht der Autor die griechische Kunstsprache heran: « . . . Die griechische Sprache hat ebenso wenig von diesen Wendungen des blossen Wohlstandes

---

[48]) Herder; Suphan V, S. 413 ff.
[49]) Herder; Suphan V, S. 640 ff.
[50]) Herder; Suphan V, S. 414.
[51]) Herder; Suphan V, S. 414.
[52]) Herder; Suphan V, S. 415.
[53]) Herder; Suphan V, S. 426.
[54]) Herder; Suphan V, S. 425.

gewusst, wie es ihre Sprache der Liebe, des Umganges, des Affektes ... zeigt. Daher der jämmerliche Unterschied, wenn Euripid und Racine seine griechischen Liebhaber sprechen lässt — *bei den Griechen ist alles Sinn, bei dem Franzosen alles loser, gewandter Ausdruck* ... Hier öffnet sich überhaupt die grosse Frage, ob bei dieser Bildung des *französischen Stelzenausdrucks in der Tragödie* nicht viel an Corneille gelegen ... *Racine folgte dieser Sprache nach und hat sie zur künstlichsten Versification zugeschmiedet* ...».[55])

Es ist nicht unwichtig, dass Herder hier Racine nennt. Es zeugt dafür, dass er bei ihm eine gewisse sprachliche Eigenart entdeckt, die ihn von den andern französischen Tragikern unterscheidet. Er empfindet bei Racine wohl etwas von der Sublimiertheit des Wortes, aber dies bedeutet für ihn nicht Vollendung, sondern Schwäche. Es ist in der gesamten Racine-Kritik sonst vor allem die Sprache, deren Schönheit unangefochten bleibt und grösstenteils bewundert wird. Herders Haltung ist aus seiner Sprachgeschichte und -Philosophie, wie er sie in den Fragmenten darstellt, zu begreifen.

Die Sprache, so führt er dort aus, untersteht dem ewigen Gesetz der Veränderung, hat *Lebensalter* wie jeder Organismus der Natur.[56]) Das jugendliche Sprachalter ist das poetische. Die beste Blüte der Jugend in der Sprache ist die Zeit der Dichter..[57]) Die zweite Stufe, das männliche Alter, ist nicht Poesie, sondern schöne Prosa;[58]) ein sprachliches Kunstgesetz, die Kraft des logischen Gedankens beginnen zu wirken. Aber so wird die Sprache durch die Kunst der Natur entfremdet. «Je mehr Regeln eine Sprache erhält: desto vollkommener wird sie zwar, aber desto mehr verliert sie die wahre Poesie ...».[59]) Das hohe Alter endlich kennt nur die Richtigkeit der Sprache, und dadurch verliert sie völlig den Reichtum. Das ist das philosophische Zeitalter der Sprache.[60])

Und in eben diesem Zeitalter befindet sich nach Herders Meinung die französische Sprache. Sie ist die Sprache der Vernunft,

---

[55]) Herder; Suphan V, S. 429—430.
[56]) Herder; Suphan I, S. 153.
[57]) Herder; Suphan I, S. 153—154.
[58]) Herder; Suphan I, S. 154—155.
[59]) Herder; Suphan I, S. 154.
[60]) Herder; Suphan I, S. 155.

eine schöne Büchersprache zum Lesen, aber dem poetischen Genie ist sie ein Fluch.[61])

Racines Sprache ist also a priori zur Unpoesie verdammt. Daran ändert auch die Meisterschaft des Dichters nichts; im Gegenteil: dieser Dichter ist ein Geist aus der Zeit Ludwigs XIV., und die «polierende Hofmiene»[62]) trägt nicht wenig zur Dekadenz der poetischen Sprache bei.

Diesen Grundideen Herders von den Sprachaltern fällt Racine zum Opfer; diesen und dem Vergleich mit der griechischen Tragödiensprache, welche in diesem Fall, da sie sinnvoll und reich sei gegenüber der leeren Formkunst der französischen Sprache, im jugendlichen Sprachalter steht. Auf der französischen, also auch der Racineschen Dichtersprache, liegt der Fluch der Musen, auf der griechischen ihr Segen.

In Paris selbst setzt sich Herder nun nah und praktisch mit dem französischen Theater auseinander. Er sieht auf der Pariserbühne Werke von Voltaire, und von diesen leitet er sein Gesamturteil über die französische Tragödie ab. Masstab sind auch hier die von ihm aufgestellten geistigen Nationaleigenschaften des Geschmackes, der Galanterie, des vernünftigen Wohlanstandes.

«... Man sehe sie selbst auf ihrem Theater», ruft er aus, «... welche ausstudierte Grimassen! Einförmige Galanterien! ... *wo sind die schönen griechischen Szenen der Iphigenie u. s. w. auf dem französischen Theater?* ... keine unmittelbare Rührung, sondern Tiraden von grossen Bildern, langschwänzigen Perioden, nichts mehr ...».[63])

Wie Lessing, so zielt hier auch Herder mit dem gewichtigen Geschoss der griechischen Tragödie gegen Racine. Er möchte in der französischen Tragödie die griechische finden, dann erst wäre Racine wahrscheinlich ein Tragiker. Die Entwicklung des französischen Staatswesens und des französischen Nationalcharakters sind der Kunst ein Verderben; sie sind es auch für Racine. Der höfische Geist der Monarchie, nach dem sich Racine leider richtet,[64]) diktiert ihm seine Werke, und zwar nach dem Gesellschafts-

---

[61]) Herder; Suphan V, S. 426.
[62]) Herder; Suphan I, S. 194.
[63]) Herder; Suphan V, S. 415.
[64]) Herder; Suphan V, S. 640.

masstab der Erleuchtung und vor allem des Amusement.[65]) So wird Racine zwangsläufig ein «tragischer Idyllendichter» oder überhaupt nur ein «Idyllensprecher in Versen».[66]) Racine wird also vollends *aus dem Kreise der Tragiker ausgewiesen.* Herder geht noch weiter: er macht der französischen Tragödie im allgemeinen den Vorwurf der zu ausgesprochenen nationalen Individualität.[67]) Dieser Tadel ist in Herders Shakespearebild begründet: dort findet er und der ganze Sturm und Drang die so vielbegehrte «Menschheit». Er hätte sie auch in der französischen Tragödie finden können, vor allem in Racine.

Die negative Haltung wird aber noch absoluter: «... Tragedie», so schliesst Herder diese Erörterungen, «... ist nicht für Frankreich — Alles fremde Natt. — fremder Auftritt — fremde Leidenschaft — fremde Welt. — Tragedie ist selbst nicht für Monarchien wie Frankreich; da ist nichts als der Schaum der Liebe, der Empfindung, der Leidenschaft, — Tragödie ist am wenigsten für Französische Sprache, welche Inversionen, künstliche Komplimente, Jargon abstrakter Begriffe, Philosophie über Leidenschaft und keine Leidenschaft mehr ...».[68])

Dieses kategorisch ablehnende Urteil wird durch einen überaus feinfühligen Zweifel gemildert, der typisch Herderisch ist und erstmals in der deutschen Kritik der französischen Tragödie auftaucht: «... *Oder fühle ich nichts, weil ich ein Deutscher bin?*»,[69]) fragt sich Herder. Das ist die Erkenntnis, dass Geist und Wesen der einen Nation nicht restlos von einer andern verstanden werden können, und dass es neben dem negativen Urteil durchaus die Möglichkeit eines positiven gibt.

Das negative Urteil ist aber nun Tatsache und hier allein wesentlich. Es ist in seiner ganzen Ausdehnung auf Racine anzuwenden. Wie Lessing, so ist auch Herder dabei der Vorwurf zu machen, dass er seine ganze Kritik nur auf den Tragödien Voltaires aufbaut. Es ist sogar so, dass der oben zitierte Passus, diese schwere Kette der Vorwürfe als für Corneille und Racine *selbstverständlich* erachtet wird, während *sogar* die Werke *Voltaires*

---

[65]) Herder; Suphan VIII, S. 417.
[66]) Herder; Suphan VIII, S. 414.
[67]) Herder; Suphan VIII, S. 414.
[68]) Herder; Suphan V, S. 481.
[69]) Herder; Suphan V, S. 482.

nicht ausgenommen werden können.[70]) Der Satz sollte umgekehrt sein. Die psychologisch-entwicklungsgeschichtliche Methode, die Tragödie Racines zu würdigen, wird als die einzig richtige von Herder angewendet. Aber der Geist ist der Methode noch nicht gemäss, das heisst er ist noch nicht objektiv, sondern deutsch und im innersten Wesen von einem antiromanischen Element nicht frei. Der Weg zu Racine biegt im entscheidenden Punkt ab zu der relativen Betrachtungsweise. Erst der klassische Herder kann die Denkprinzipien des Sturms und Drangs auch auf die französische Tragödie anwenden.

Der Shakespeare-Aufsatz von 1773 ist für unser Thema unmittelbar an das Reisetagebuch anzuschliessen. In dieser grossen Propaganda für Shakespeare muss auch mit der französischen Tragödie abgerechnet werden; und es wird entschieden abgerechnet, begründet doch der Aufsatz recht eigentlich den Sturm und Drang, und das heisst die völlige Verneinung des französischen Wesens und der französischen Kunst. Der Shakespeare-Aufsatz ist eine einzige Apotheose des Engländers. Er erscheint nicht mehr als Mensch, als Künstler, sondern als Teil des wirkenden Universums: man lese den 1. Entwurf von 1771.[71]) Herder vergleicht das Wesen Shakespeares sogar mit dem «Riesengott des Spinosa Pan . . . .[72]) Dem entspricht das archaische Bild zu Beginn des Aufsatzes,[73]) das die bildliche Darstellung des nun festgefügten, an Shakespeare organisch verknüpften Begriffs des *Schöpfergeistes* schlechthin ist.

Das englische Drama ist somit Natur, notwendig in allen Teilen, gewachsen mit allen Bedingungen seines Bodens, seines Himmels. Es ist organisch, in *seiner Art* das, was das Drama in Griechenland war. Shakespeares Kunst ist die Frucht des nördlichen Bodens, wie die griechische diejenige des südlichen, und jede ist, was die andere naturgemäss nicht sein kann.[74])

Aus dieser Betrachtung Shakespeares folgert Herder nun einen wichtigen Grundsatz: wenn ein Volk sich sein Drama selber erfindet, *so «wird es nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen und Liebhabereien erfinden und ge-*

---

[70]) Herder; Suphan V, S. 481.
[71]) Herder; Suphan V, S. 238.
[72]) Herder; Suphan V, S. 226.
[73]) Herder; Suphan V, S. 208.
[74]) Herder; Suphan V, S. 209—210.

stalten — und das Erfundene wird Drama seyn, wenn es bei diesem Volk Dramatischen Zweck erreicht . . .».[75])

Da haben wir nun das neue individualistische Denken, angewandt auf die Einzelerscheinung der dramatischen Kunst. Herder würdigt nun tatsächlich auf dieser Basis, welche völlige Objektivität ermöglicht, das Drama der Griechen und Engländer. *Auf die französische Tragödie wird dieses Prinzip jedoch nicht angewendet.*

Sie wird (Racine ausnahmslos mit eingeschlossen) kurzerhand als *Puppe des griechischen Theaters abgefertigt.*[76]) Die französische Dramatik ist somit nur die erstarrte Nachahmung eines Originals. Kein Gedanke daran, dass diese andersartige Erfülltheit der antiken Form oder auch des antiken Stoffes so original ist wie das Drama Shakespeares, dass gerade die französische Tragödie alle Forderungen von Nation, Zeit, Sitten, Sprache, welche Herder aufstellt, wie keine sonst erfüllt. Es ist nichts anderes als eine bewusste Ungerechtigkeit, wenn Herder nach dieser Festsetzung des objektiven kritischen Verfahrens die französische Tragödie so beurteilt: die Franzosen, « . . . die grossen Dramaturgen, haben fast jede Regel der Griechen missverstanden; sie haben die neue Kunst erfunden, die Tragödie in ein Gerippe von Gesprächen auf einem Gerüst, das sich Theater nennt, zu verwandeln; sie haben die Kunst heraufgeführt, abenteuerliche Helden mit den prächtigsten Sittenlehren, Schattenmenschen ohne Charakter zu liefern, deren einer immer eine ganze Gattung darstellt; sie haben eine neue Sprache der Leidenschaft erfunden, die künstlich, sehr schön und zierlich ist, aber es ist kein Wort davon Wahrheit. Die Franzosen sind die grossen Beobachter des Dekorums und des heiligen dreimal eins».[77])

Der grösste Fehler endlich, den Herder den französischen Tragikern zur Last legt, ist der, dass sie den *Zweck und das Wesen des griechischen Theaters nicht erreicht hätten.*[78]) Gerade als ob sie dies je zu erreichen gestrebt hätten! Racine, der «griechischste» unter allen Franzosen, hat nicht eine griechische «Iphigenie» oder «Phädra» schreiben wollen. Und wenn er sich auf

---

[75]) Herder; Suphan V, S. 209—210.
[76]) Herder; Suphan V, S. 213.
[77]) Herder; Suphan V, S. 249.
[78]) Herder; Suphan V, S. 214.

Aristoteles beruft, so geschieht es mit genau dem gleichen Recht wie bei Lessing. Racine schreibt seine Werke aus modernem, französischem Geist; sie sind eine Frucht des westlich-romanischen Bodens und können schlechthin nicht sein, was die antiken Werke oder die Shakespeares waren. Sie erfüllen vollkommen die Bedürfnisse der französischen Natur und Nation, und somit sind sie, nach Herder, Drama.

Aber der propagandistische Zweck der Schrift lässt diese Objektivität nicht zu. Shakespeare liegt in der Luft; seiner muss sich, nach dem Zug der Zeit, der deutsche Geist bemächtigen; und dies vollbringt Herders Schrift.

Racine, wenn wir die ganze Polemik auf diesen Einzelnen beziehen, muss weichen. Er wird einer doppelten feindlichen Front gegenübergestellt: der griechischen Tragödie und Shakespeare. Und doch leitet Herder gerade von diesem letzten einen Weg zu Racine ab, aber er beschreitet ihn nicht. Das reine Denken hebt die Gegensätzlichkeit auf, die Empfindung aber, die persönliche Neigung, stellt sie wieder auf, und zwar über das Wesentlichste hinaus bis in die Sprache Racines.[79])

Die junge Generation, welche diese Schrift entzündet, sieht nur das eine, die Apotheose Shakespeares. Nach dieser gestaltet sie nun revolutionär die Kunst der folgenden zehn Jahre. Das eben so Wesentliche, jenen Versuch einer objektiven, individuellen Würdigung der drei grossen Reiche tragischer Kunst, übersieht sie. Es bleibt Herder vorbehalten, den im Shakespeare-Aufsatz eingeschlagenen Weg zu Ende zu gehen: die französische tragische Kunst, Racine, ohne einen Blick weder auf Griechenland, noch auf Shakespeare, als original-französische Kunst anzuerkennen. Mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Shakespeare-Aufsatz schreibt Herder die «Briefe zur Beförderung der Humanität». Der Sturm und Drang ist verrauscht, ein klassischer Herder tritt nun noch einmal an das Poblem der französischen Kunst heran. Die im Sturm und Drang verwurzelten Prinzipien seines Denkens tragen nun Früchte. Das Individuelle wird jetzt verstanden als Glied eines zusammenhaltenden und überwölbenden Ganzen, eben der Humanität, des Ewigen und allgemein Menschlichen.

---

[79]) Herder; Suphan V, S. 215.

Jede Nation, sagt Herder, bringt dies in ihrer Weise zum Ausdruck, so wie sie ihrem Wesen nach *muss*. Die Kunst ist das Idiom dieser Humanität, die Führerin dazu, ihr Werkzeug. In jeder nationalen Individualität und zu jeder Zeit erfüllt sie diese Bestimmung; also auch in der französischen dramatischen Kunst des grand siècle. Die *Poesie* ist bei diesen Voraussetzungen ein «*Proteus unter den Völkern*»: sie verwandelt «ihre Gestalt nach Sprache, Sitten, Gewohnheiten, nach Temperament und Klima, sogar nach dem Accent der Völker . . .».[80])

Es ist nun sehr bedeutsam, wie Herder von dieser neuen Basis aus in einer Entwicklungsgeschichte der «Poesie als Förderin der Humanität» an Frankreich herantritt: «Kein Vorwurf», heisst es zu Beginn des Kapitels, «ist drückender, als der, *fremden Nationen Unrecht gethan* zu haben; zumal wenn sie in Werken des Geistes *unsre Wohlthäterinnen waren*, er muss also zuerst abgewälzet seyn . . .».[81]) Das ist ein elementarer Umschwung — und Aufschwung über die Dinge.

Herder setzt bei dieser neuen Stellungnahme zur französischen dramatischen Kunst wieder bei der Sprache als ihrem Werkzeug, beziehungsweise dem der Humanität, an. Als besondere Eigentümlichkeit der französischen Sprache hebt er die Fähigkeit der Repräsentation hervor.[82]) Aber, und nun macht sich das vollkommen Neue geltend, Herder will damit *nichts Nachteiliges* sagen; er betont, dass man ja beim Scheinen auch sein, beim Repräsentieren auch leisten könne.[83])

Auch jetzt ist die französische Sprache für Herder die Sprache der Vernunft, der Klarheit, des Schliffes. Aber diese Eigenschaften trugen in früheren Schriften den Fluch der Unpoesie. In den Humanitätsbriefen tönt es anders: « . . . sollte damit gesagt seyn, mit dieser hellen, präcisen, politen Sprache könne sie (die französische Nation) nicht rühren? In eines jeden grossen Schriftstellers Händen ist die Sprache ein eigenes Ding: er braucht und formt sie nach seinem Gefallen; sein Charakter, sein Geist, sein Herz belebt sie.».[84])

---

[80]) Herder; Suphan XVIII, S. 134.
[81]) Herder; Suphan XVIII, S. 146.
[82]) Herder; Suphan XVIII, S. 148.
[83]) Herder; Suphan XVIII, S. 149.
[84]) Herder; Suphan XVIII, S. 147.

Und so ist die Sprache Racines die der «empfindlichen Zartheit»;[85]) sie darf und kann mit keinem anderen Masstab als dem ihr innewohnenden gemessen werden; und mit ihrem ureigenen Wesen und Gesetz kann sie rühren, erreicht sie vollkommen den Zweck der Dichtung.

Es ist das erste Mal, dass Herder gegen den Franzosen so objektiv ist, ihn so individuell und vor allem verständnisvoll würdigt. Es ist gerade an dieser Stelle, wo es um eine Rechtfertigung der französischen dramatischen Sprache geht, nicht unwesentlich, dass er Racine heranzieht. Es ist vielleicht ein Zeichen, dass Herder die Besonderheit Racines in der Handhabung der Sprache empfindet, in ihm den Begriff französischer Kunstsprache erkennt. Auch dem Theater gegenüber bezieht Herder einen ganz neuen Standpunkt: alle dramatische Kunst entspricht dem Wesen der Nation, darum ist sie unter allen Umständen individuell, original.

Daher ist auch das französische Theater trotz der formalen Uebernahme aus der Antike nicht Nachahmung, sondern französische Originalschöpfung: «... Einmal sind die *Helden des Corneille und Racine keine Römische Helden; das Französische Theater sollte kein Griechisches, sondern ein Französisches Theater seyn; wer hätte etwas dagegen?* Die Nation war über die Regeln des Geschmacks, der guten Lebensart, des Ausdrucks der Empfindungen mit sich selbst übereingekommen; *welcher Ausländer hätte Recht, dies zu tadeln?* ...».[86])

Damit ist nun jene wichtige Stelle im Shakespeare-Aufsatz von den nationalen Bedingungen aller dramatischen Kunst auch in Bezug auf Frankreich zu Ende gedacht: die französische klassische Tragödie ist *als individuelle Schöpfung restlos anerkannt.*

So erfährt nun auch Racine, der vollkommenste Vertreter dieser tragischen Kunst, die erste ruhige und richtige Würdigung, und zwar auf Grund einer urdeutschen individualistischen Welt- und Kunstauffassung. Wohl ist es nicht eine rein ästhetische Untersuchung der Racineschen Tragödie an sich, die aus persönlichstem Interesse an ihr hervorgeht. Es ist eine auf völkerpsychologischem und kulturgeschichtlichem Grunde basierende Ordnung der Kunst, in der Racine endlich dorthin gewiesen wird, wo er sein muss und wo er sein kann, was er ist: der Schöpfer eines ori-

[85]) Herder; Suphan XVIII, S. 147.
[86]) Herder; Suphan XVIII, S. 149.

ginal französischen Theaters, und nicht der leere Nachahmer des griechischen. Die Kunst dieses Tragikers ist von dem schweren Druck Lessingschen Aristotelismus und der Vergleichsmethode mit Shakespeare und den griechischen Tragikern befreit. Es gibt noch eine tiefsinnigere und schönere Würdigung Racines in diesen Briefen: die reine Tatsache, *dass* er in den Humanitätsbriefen einen Platz einnimmt. Es gibt keine Idee, welche Racine angemessener und natürlicher wäre als diese. Wenn Herder in grossen geschichtlichen Zügen, in Menschheitsdarstellungen, in Bildern einzelner Begebenheiten, im Ineinander und Gegeneinander der verschiedenen Nationen und Kulturkräfte das Eine, das ewig Menschliche, den Kern, warum wir Menschen sind, und die Würde dieser Menschlichkeit zu gestalten versucht, so vollzieht sich in den Gestalten der Racineschen Tragödie innerlich derselbe Prozess: eine Reinigung und Erlösung der Menschen von allem Zufälligen, um des Ewigen, des Geistigen willen. So ist der äusserliche Platz, den Racine hier einnimmt, ein innerlichster Zusammenhang, ein Einklang der Ideen.

II. Kapitel

Die junge Generation um Goethe

Hamann und Herder entzünden in den siebziger Jahren im äussersten Südwesten des Landes ihre Ideen in einer Reihe «genialer» Jünglinge. Strassburg wird ihr Sammelpunkt und gibt den Tendenzen der neuen geistigen Bewegung die erste feste Gestalt in den «Blättern von deutscher Art und Kunst». Da erscheint das Programm in Herders Shakespeare-Aufsatz. Er wird die Basis der Kritik und der Produktion der Stürmer und Dränger.

Neben Shakespeare fällt in der Kunst jedes andere Einwirkungs- und Interessefeld ab. Die Stellung zur französischen dramatischen Kunst ist entweder absolute Desinteressiertheit oder leidenschaftliche Ablehnung. Die Haltung der Stürmer und Dränger zur westlichen Kunst ist von Grund auf feindlich. Die französische Tragödie ist gerade zur Farce gut genug und zum Principium comparationis, das in seiner negativen Art Shakespeare umso heller beleuchten soll.

Herder hatte nicht nur ein Shakespeare-Bild entworfen, er kündigte in jenen Blättern sogar einen deutschen Shakespeare an: *Goethe* mit seinem «Götz von Berlichingen». Dieses Werk bedeutet einen scharfen Bruch mit Goethes bisheriger Geistesrichtung, die durchaus französisch gewesen war. Er schreibt sein erstes dramatisches Kunstwerk nach dem Ideal Shakespeares — seine ersten Begriffe von dramatischer Kunst aber hatte er in seiner Jugend aus den Werken und Vorreden Corneilles und Racines sich zu eigen gemacht.[87]) Seltsames Spiel des Gegensatzes, und doch vielleicht von tieferer Bedeutung, wie uns der klassische Goethe beweisen wird.

Sozusagen die theoretische Begründung des Götz liefert Goethe im Aufsatz «Zum Shakespearestag». Er entwirft Herders Shakespeare-Bild: das Bild des Naturphänomens, des gottähnlichen Schöpfers. Er erscheint Goethe als ein dichtender Prometheus,[88]) zu dem er sich spontan bekennt: «... die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen ... Ich erkannte, ich fühlte aufs Lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert ...».[89]) Wir suchen im ganzen Goethewerk vergebens nach einem Ausspruch in ähnlichem Gefühl und Ton für die französische Tragödie, für Racine besonders.

In seiner Frankfurter Jugend war Racine sein Abgott. Goethe half als Knabe mit, den Britannicus darstellen.[90]) Racine war sein Sprachmeister, und zwar derart, dass der junge Mensch grosse Teile jener Tragödien auswendig wusste.[91])

In den ersten Bildungsbestrebungen Goethes spielt der französische Tragiker demnach keine kleine Rolle. Vieles davon bleibt in der geistigen Struktur als elementarer Baustein haften. Der Sturm und Drang der Strassburger Zeit negiert diese französische Tradition. Shakespeare lesen und sich der französischen Tragödie, somit auch Racines, entschlagen ist eins. Die Strenge der Form, das Mass erscheint ihm nun als Kerker und Fessel der Einbildungskraft.[92]) Bei Shakespeare liegt alles Gute, die Franzosen ernten

---

[87]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXVI, S. 170.
[88]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXXVII, S.
[89]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXXVII, S. 130.
[90]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXVI, S. 170.
[91]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXVI, S. 142.
[92]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXXVII, S. 131.

nur Spott: «... Französgen, was willst du mit deiner griechischen Rüstung, sie ist dir zu gross und zu schwer...»[93]) heisst es da. Goethe erachtet darum *alle französischen Tragödien* als Parodien ihrer selbst.[94]) Es herrscht hier deutlich die Zwangsvorstellung, dass tragische Echtheit nur bei Shakespearischer Freiheit bestehen kann. Da der Engländer nun sein Abgott ist, so trifft den Jugendliebling Racine jetzt das Schlimmste, die *Lächerlichkeit*. Das «Jahrmarktfest zu Plundersweilern» hängt Racine persönlich und als Vertreter der tragédie classique das Schellenkleid des Jahrmarktsnarren um.

Wir betrachten die zweite Fassung dieses Possenspiels. Mitten im tollsten Jahrmarktstrubel, wo alle möglichen Menschen ihre Ware feil bieten, steht auch der Thespiskarren einer Wanderbühne. Die Posse wird damit eröffnet, dass der Marktschreier für die Erlaubnis dankt, Theater spielen zu dürfen und nun eine «Tragödia — Voll süsser Worten und Sittensprüchen» ankündigt.[95]) Wir befinden uns offensichtlich in der Frühzeit der Wanderbühne, als tollster und schauerlichster Unsinn über die Bretter ging, denn die nähere Charakteristik der Tragödia lautet verheissungsvoll: «...Ist die Historia / Von Esther in Drama; / Ist nach der neuesten Art, / Zähneklappern und Grausen gepaart...».[96])

Die angekündigte Historia reduziert sich aber auf zwei zusammenhanglose komische Unterredungen zwischen je zwei der Hauptpersonen der Geschichte: Ahasverus-Haman und Esther-Mardochai.

Die beiden Szenen sind in *Alexandrinern* abgefasst. Wer anders steht demnach bitter verspottet im Jahrmarktsgetümmel, auf niedriger Komödiantenbühne als *Racine* mit seiner «Esther; Tragédie tirée de l'écriture sainte»? Der erste «Akt», den die Satire darstellt, hat bei Racine in keiner Szene die unmittelbare Entsprechung; im Inhalt stimmt er mit Racine vollkommen überein und braucht zum Teil ähnliche Szenen aus dessen erstem Akt, die aber zwischen andern Personen spielen; zum Teil bringt er das auf die Bühne, was bei Racine hinter der Kulisse bereits geschehen ist.

---

[93]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXXVII, S. 132.
[94]) Goethe; W. A.-Ausgabe Bd. XXXVII, S. 132.
[95]) Goethe; W. A.-Ausgabe I Bd. 16, S. 9.
[96]) Goethe; W. A.-Ausgabe I Bd. 16, S. 19.

Der zweite Akt entspricht der dritten Szene des ersten Aktes bei Racine; ihr Anfang ist sogar fast wörtlich genau derselbe.[97])

Beide Akte sind aufgeblasenes Geschwätz, derb, satirisch unterstützt durch das Bühnenbild, das durchwegs im Hintergrund einen Galgen zeigt; das ist eine typische Annäherung an die Haupt- und Staatsaktionen.

Die Langatmigkeit der Reden, ihre übersteigerte Kompliziertheit und ihre Derbheit ist in lächerlicher Wendung die Travestierung des ewig deutschen Vorwurfs der Phrasen und Tiraden, des leeren formalen Pompes der Racineschen Tragödie. Die Derbheit geisselt die sprachliche Erlesenheit des Franzosen, die in deutschen Augen immer ein Zeichen der Schwäche war und es jetzt in der Shakespearomanie besonders sein muss.

Der Inhalt ist restlose Hanswurstigkeit mit einem Anflug von dramatischer Schauerlichkeit. Damit ist natürlich im Hinblick auf das zart-lyrische, märchenhafte Estherspiel Racines [98]) die Absicht, die französische Tragödie durch lächerliche Parodie zu verunmöglichen, restlos gelungen. Racine persönlich — und in ihm die ganze französische klassische Tragödie — ist zum Popanz geworden. Es ist merkwürdig, dass Goethe ausgerechnet sich die «Esther» zur Satire aussucht und nicht etwa, wenn eine Haupt- und Staatsaktion daraus werden sollte, die «Thébaide». Der Grund liegt jedenfalls darin, dass das späte religiöse Werk in einer Verkleidung noch krasser lächerlich wirkt, als irgend ein anderes, weltliches. Gerade in dieser Wahl steckt aber eine kritische Ueberlegung, eine Sichtung des Racineschen Werkes und nicht zuletzt eine klare Erkenntnis dessen, was die «Esther», was überhaupt Racines Tragödie bedeutet; denn ohne genaue Kenntnis des Gegenstandes, der parodiert werden soll, kann nichts Derartiges entstehen. Trotz allem Spott, unbewusst freilich, liegt darin etwas Positives. Ferner ist in Betracht zu ziehen, dass in dieser Farce die französische Tragödie als Ganzes verspottet werden soll; Racine ist ihr *Prototyp. Seine Tragödie erscheint als die haute tragédie*, und damit liegt in der bissigsten Ablehnung eine Wahrheit, welche in der ganzen Racine-Kritik sonst eigentlich nie erscheint. Racine ist eben die französische klassische Tragödie, und wer diese Gattung angreift,

[97]) Goethe; W. A.-Ausgabe I Bd. 16, S. 31.
Racine; Mesnard t. III, p. 475 ff.

[98]) K. Vossler; J. Racine, S. 126.

muss sich mit ihm auseinandersetzen. Eine Auseinandersetzung ist freilich nun das Jahrmarktsfest nicht, aber Racine erscheint unbeabsichtigt als das, was er in der Gesamtheit der französischen Tragödie bedeutet. Es ist aber selbstverständlich, dass dadurch die Wirkung der Parodie nicht um ein Haar breit abgeschwächt wird. Racine ist zu Tode gespottet. Es hilft nichts, wenn die «Frankfurter Gelehrten Anzeigen» schon 1772 einen Versuch von Verständnis und Objektivität für die französische Tragödie unternehmen, wenn sie schreiben: «... wir glauben aber, Theaterstücke für Franzosen werden und dürfen nie anders sein, als sie sind ...».

Die «Gelehrten Anzeigen» sind das Organ der Genies — sie bejubeln zwei Jahre darauf Lenzens «Anmerkungen übers Theater». Ihr absolut richtiges Urteil über die klassische französische Tragödie steht im Kreise der Jungen allein. Es rückt die Gesamthaltung um nichts von ihrem negativen Standpunkt ab; und diesen hält *Lenz* theoretisch am *fanatischsten* inne.

Seine «Anmerkungen übers Theater» sind im Anschluss an Herder entstanden. Aber Herders genetisches Denken und sein Versuch der Objektivität haben keine Spuren hinterlassen. Es gibt bei Lenz nur Ablehnung oder Zustimmung. Er macht sich daran, Aristoteles anzugreifen, natürlich zugunsten des göttlichen Shakespeare. Dass demzufolge die französische Tragödie über Bord geworfen wird, ist naheliegend. Er greift sie mit der am sichersten wirkenden Waffe an: mit Parodie und Verspottung.

«... Ich öffne», beginnt er in einer Uebersicht der dramatischen Kunst, «das vierte Departement und da erscheint — ach schönes Spielwerk! da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, ... und ein grosses Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weisse Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von ihrer Flammen, dass sie sterben, ganz gewiss und unausbleiblich den Geist aufzugeben sich genöthiget sehen, falls diese nicht — Ich darf mich hier nicht lange erst besinnen, was für Meister für diese Bühne gearbeitet, grosse Akteurs auf derselben erschienen ... In diesem Departement ist *Amor Selbstherrscher,* alles athmet, seufzt, weint, blutet, ihn und den Lichtputzer ausgenommen, ist noch kein Akteur jemals hinter die Coulisse getreten, ohne sich auf dem

Theater verliebt zu haben . . .».[99]) In dieser Art geht Lenzens Zerstörungsarbeit weiter: die französische Tragödie ist ein offenbares Produkt des *Handwerks*, schimmernd und innerlich von erschreckender Armut.[100]) Als Gegenstück wird Shakespeare heraufbeschworen.[101]) Er holt endlich zum schwersten Schlag aus, indem er behauptet, dass die französische Tragödie keine *Charaktere* besitze, wo doch gerade darin das dramatische Hauptmoment liege.[102]) Einen «Kerl» darstellen, das ist es, auf was das Trauerspiel tendieren muss.

Als einziges Verdienst schreibt Lenz der französischen Tragödie die Fabel zu; aber es ist eine Fabel von Garnwebern, vollkommen künstlich und witzig verwirrt.[103]) also unnatürlich und undramatisch; dazu wirkt abschwächend die Verquickung mit der persönlichen Gemütsverfassung. Daher wird des Dichters ganzes Schauspiel (ich rede hier von *Meisterstücken*) nicht ein Gemälde der Natur, sondern seiner eigenen Seele . . .».[104])

Einen Unterschied in diesen «Gemälden» gibt es nur, je nachdem noch «etwas Saft» im Dichter ist oder nicht, ob sein Kopf so ganz ausgetrocknet ist, dass er nur *antike Brocken in schöne Verse zusammenschmieden kann*.[105])

Dergestalt sieht der Gesamtaspekt der französischen tragédie classique aus. Lenz macht unter den verschiedenen Tragikern kaum einen Unterschied, so dass dieses Urteil ohne weiteres auf Racine mitbezogen werden muss. Einen besonderen Hieb auf diesen Tragiker bedeutet zweifellos der Hinweis auf jene Dichter, welche nur antike Brocken zusammenstoppeln und schöne fliessende Verse, suavi sermone, machen.[106]) Auf eine nähere Kritik Racines geht Lenz nicht ein. Shakespeare gegenüber ist die französische Kunst etwas derartig Summarisches, beinahe rein Begriffliches, dass unter dieses eine Dach jede Dichterindividualität gezwängt wird. So ist Racine nur ein Buchstabe dieses Begriffes, und seine künstlerischen Vorwürfe und der formale Kanon genügen, ihn

[99]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 202.
[100]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 219.
[101]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 219.
[102]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 227—228.
[103]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 218.
[104]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 220.
[105]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 220.
[106]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 220—221.

leicht in der ganz negativen Bestimmung dieses Begriffes unterzubringen.

Es ist müssig, Einzelheiten des für Racine so sehr schiefen Urteils anzubringen; nur zwei hervorstechende Unstimmigkeiten seien hervorgehoben: Lenz fordert die *Charaktertragödie*, in klarer Erkenntnis des Unterschiedes zwischen der modernen tragischen Kunst und der antiken.

Gerade Racine ist es, welcher diese Charaktertragödie in unerhörter Strenge gestaltet. Er zieht mit seiner ganz verinnerlichten Seelentragik die letzte Möglichkeit aus dieser Gattung. Lenz sähe hier erfüllt, was er fordert, besser noch als in seinem Shakespeare; aber diese Sonne macht ihn für die französische Kunst vollkommen blind. Dazu gesellt sich noch sein fanatischer Hass gegen das Gesetz der Einheiten, unter dessen Wirkung es für ihn überhaupt zum vornherein keine dramatische Kunst gibt.[107]) Dagegen fällt die Handlung, welche Lenz an der französischen Tragödie erhebt, für Racine kaum in Betracht. Von Handlung im Sinne des Sturms und Drangs, oder gar inspiriert von Shakespeare, kann bei Racine nicht die Rede sein. Den Beweis für eine falsche Bewertung Racines liefert auch der Vergleich von Voltaire mit Shakespeare, in dem das Wesen *der* französischen und *der* englischen Kunst charakterisiert werden soll. Mit Shakespeare könnte aber nur Racine verglichen werden: die Vollendung des einen ästhetischen Prinzips mit der Vollendung des andern, nicht aber ein Bastard mit einem vollkommenen Typus. Aber wie sollte Lenz gelingen, was nicht einmal einem Herder in jenen siebziger Jahren gelang?: die Erkenntnis nämlich, dass die englische und die französische Tragödie zwei inkommensurable Grössen sind, dass Racine die Vollendung der einen Art, Shakespeare diejenige der andern bedeutet.

Interessant ist die Bedeutung Racines bei einem andern Goethianer, bei *H. L. Wagner*. Er erscheint in dessen berühmter Voltaire-Persiflage in einem beinahe positiven Licht. «Voltaire am Abend seiner Apotheose» ist vom Taumel des sieghaften Tages in eine Art Erstarrung gefallen. Die Amme möchte ihn wecken. Sie zitiert Stellen aus seinen Werken, aber vergebens. Also etwas anderes: ... «Rival de Racine», ruft sie ihn an, aber «... nein, das geht auch nicht an, den *will er ja nicht für voll erkennen*, hat

---

[107]) J. M. R. Lenz; Ges. Schriften II. Bd., S. 336.

ihn nicht einmal gewürdigt, einen Kommentar . . . über seine Werke zu machen . . .».[108]) Später, wie der Geist des 19. Jahrhunderts Voltaire ein literarisches Nachschlagewerk der modernen Zeit zu lesen gibt, heisst es: « . . . In Teutschland und England aber *zieht man doch den Racinischen Vers seines melodischen Gangs halben dem Voltairischen noch vor . . .*».[109])

Wichtiger ist die erste Stelle; sie ist, dem genauen Wortlaut nach, nichts Geringeres als eine Anerkennung Racines durch Wagner, den Dichter der «Kindermörderin». Es ist nicht zu entscheiden, ob es die persönliche Ueberzeugung Wagners von der Grösse Racines ist oder die ruhige Gewissheit des Stürmers und Drängers von dem völlig ungefährlichen, historischen Racine, welche diesen Namen und diese Wendung zulässt. Die zweite Stelle zeigt schlaglichtartig den Querschnitt durch die allgemeine Racine-Auffassung des 18. Jahrhunderts. Es ist das Bild des Dichters der schönen, harmonischen Verse, des Meisters der Sprache und der Form, also des Poeten schlechthin und nicht des Dramatikers. Das entspricht der überwiegenden Zahl der Dokumente. Die kleine Zahl derer, die sich mit dem Wesentlichsten der Racineschen Tragödie befassen, fällt dagegen fast ganz ausser Gewicht.

Mit der an erster Stelle zitierten Bemerkung über Racine ist Wagner der einzige der jungen Stürmer und Dränger, welchen die französische Tragödie doch irgendwie anspricht, der einzige, der den Tragiker nicht in Bausch und Bogen mit allem andern Französischen verwirft.

Der geborene Dramatiker des Sturms und Drangs endlich, *Klinger*, macht sich mit Racine nichts zu schaffen. Bloss Voltaire fällt bei ihm ins Gewicht, und hier beansprucht Klinger das Verdienst eines massvollen, auf das Positive auch dieses Geistes gerichteten Urteils. Daher, und aus dem Umstand, dass Klinger als einziger seines unmittelbaren Kreises die Anlage zu einer Klärung in sich trägt, könnte möglicherweise eine Kritik Racines ebenso massvoll sein.

Bei den andern jungen Genies, Leisewitz, Maler Müller, Schubart, dem Göttinger-Hain sehen wir uns vergeblich nach Racine

---

[108]) H. L. Wagner; Volt. am Abend seiner Apotheose, S. 5.

[109]) H. L. Wagner; Volt. am Abend seiner Apotheose, S. 17.
Dt. litt. Denkmale des 18. Jahrhunderts 2, Heilbronn 1881.

um. Sie erwähnen ihn und die andern französischen Tragiker nicht einmal mehr in der Negation: und doch sind sie, als Jünger Shakespeares und Klopstocks, von Grund auf antifranzösisch gesinnt, müssten sich also, wie Herder und der Goethekreis, mit diesem feindlichen Element auseinandersetzen.

Diese stärkeren Geister vermögen für die kurze Dauer des Sturms und Drangs Racine abzuweisen, in Kritik und dem vulkanartigen Ausbruch der Sturm- und Drangdramatik. Sie befassen sich noch mit ihm, sein Name taucht hie und da noch auf; er ist, wenn auch einbezogen in den festen Begriff der «französischen Tragödie», für die deutsche Literatur doch noch ein Bildungswert, auch wenn diese Literatur sich in krassestem Gegensatz zu ihm stellt und kämpferisch ihr andersartiges Wesen zu behaupten und zu idealisieren bestrebt ist. Dies setzt aber voraus, dass eine Ader, ein Ohr für Racine vorhanden ist.

Bei den Nicht-Goethianern fällt diese Lebendigkeit weg. Die französische Gegnerschaft ist gleichsam zur Natur geworden, ist als Schicht in Zeit und Charakter *einfach da*, und es wird kein besonderer Nachdruck darauf gelegt. Es gibt unter der jungen Generation keinen, der nicht Shakespeare in absoluter Ausschliesslichkeit zum Abgott erhebt, keinen, der sich zum Herderschen Standpunkt des suum cuique erhebt. Es gilt durchgängig, was wir bei Lenz sahen, dass Racine eben nicht Racine, sondern Shakespeare sein sollte, um anerkannt zu werden.

Es wird uns daher nicht wundern, im Sturm und Drang keine einzige Racine-Uebersetzung zu finden, während sie vor- und nachher relativ zahlreich sind. Von der Eschenburg-Uebersetzung 1767 bis zu K. F. Cramers Uebersetzung der Chöre und Gesänge aus der «Athalie» 1786 gähnt eine Lücke. Diese Lücke ist die realisierte feindliche Trennung der deutschen Literatur vom französischen Klassizismus. Racine ist damit in einer literarischen Epoche Deutschlands sozusagen ganz aus dem deutschen geistigen Raum gedrängt worden; und dies in einer Epoche, die, wie keine sonst ausser der Klassik, die dramatiche Kunst so sehr als ihr ureigenes Feld betrachtete.

Eine tiefe Kluft ist aufgerissen, viel tiefer noch, als es Lessing vermochte. Aber die gleichen Geister, welche die Bewegung in ihrer Jugend tragen, tragen sie auch in ihrer langsamen Verebbung und endlich in der Rückläufigkeit. Herder und Goethe

finden beide den Weg zu der klassischen Tragödie Frankreichs zurück. Herders Humanitätsbriefe. das sahen wir, und in der Zukunft Goethes «Iphigenie» und «Tasso» sind die Versöhnung und die neue und tiefste Erkenntnis Racines.

III. TEIL.

Die deutsche Klassik

I. Goethe

Es ist ein geistiges Wunder zu nennen, wie sich aus dem schrankenlosen Individualismus, der künstlerischen Freiheit und Formlosigkeit des Sturms und Drangs im letzten Fünftel des 18. Jahrhunderts die deutsche Klassik erheben konnte. Der Weg vom «Goetz» zur «Iphigenie», zum «Tasso» und zur «Natürlichen Tochter» ist der Weg zwischen den zwei ewigen Polen geistigen Lebens: von irrationaler Formlosigkeit zu klarer Begrenzung, zum Gesetz.

Die Erklärung und Deutung dieses Umschwungs ist vor allem in dem einen, in Goethe zu sehen. Eine geistige Uranlage zweifellos lässt ihn zum Bruder des Sophokles werden. Aber seine Wandlung ist nicht die einzige: Herder, die Brüder Stolberg, Schiller stehen in der gleichen Entwicklung.

Die Gründe dieser Wandlung des deutschen Geistes sind wohl einerseits in der nachaltenden und wieder auftauchenden Einwirkungskraft der einen Geistesströmung des 18. Jahrhunderts, des Rationalismus, zu suchen.

Plastische, gemessene Gestalt, Form, Gesetz, Streben nach Allgemeingültigkeit an Stelle des Individuellen, Idealität und Symbolik der Gestaltung an Stelle der reinen Naturnachahmung, das sind die Prinzipien des neuen Kunstgeistes, und es sind Früchte der Rasse. Die Summe der Goetheschen Kunstanschauung in der Abhandlung «Einfache Nachahmung, Manier, Stil» ist ebenfalls auf eine durchdringende Erkenntnis der Dinge gegründet. Von diesem Nährboden, diesem immer lebendigen Strom, ist Goethe trotz aller Einmaligkeit nicht zu trennen. Auch wenn man dagegen den Einwand erhebt, dass Goethe ja im Sturm und Drang zu seinem Künstlertum erwuchs, so ist zu sagen, dass der Rationalismus auch in

jener Bewegung niemals tot war. Herder vollzieht mit seinen eigensten Sturm- und Drangbegriffen den Umschwung: in den Humanitätsbriefen tritt ganz offen zutage, dass der Begriff des Individuellen seinen Wert nun dadurch erhält, dass es Ausdruck, Symbol des Allgemeingültigen, Welt-Wesenhaften ist. In der Höhe des Sturm und Drang war genau das Gegenteil der Fall. Damit ist die Kontinuität dieser Strömung im 18. Jahrhundert klargelegt.

Andererseits müssen wir in der Entstehung einer Klassik die eine Phase der ewigen Bewegung alles Geistes- und Kunstlebens überhaupt sehen, die von der Freiheit zur Geschlossenheit, vom überströmend und ungebunden gestaltenden Geist zur Anerkennung eines Masses und künstlerischen Gesetzes strebt.

Die neue Konzeption der Kunst bringt der erstehenden deutschen Klassik die griechische Antike als Ideal und Forderung — in gleicher Weise, wie es auch in der klassischen Epoche der französischen Kunst der Fall gewesen war.

Dies ist also das eine Neue: die griechische Kunst wird das Regulativ der klassisch deutschen. Das andere Neue betrifft die Stellung des deutschen Geistes zur französischen Kunst. Die Abwendung vom Sturm und Drang-Naturalismus auf der ganzen Linie der dichterischen Produktion, vor allem aber in der dramatischen Kunst, führt notwendigerweise zur Aufgabe der feindlichen Stellung gegen die französische Tragödie. Denn eine klassische Kunst mit ihrem Prinzip der Allgemeingültigkeit und Ueberzeitlichkeit, dem Moment der gesetzhaften Form, der Harmonie, ist der andern verwandt, gleichviel welche Zeiten und welche nationalen Eigentümlichkeiten dazwischen stehen. Tragédie classique — deutsche Klassik: diese Namensverwandtschaft ist Symbol. Die Gleichung lässt sich ohne Zwang verengen auf die beiden Werte Goethe-Racine. Beide verkörpern den Gipfel der klassischen Kunst ihrer Nation; sie bedeuten beide auch den Höhepunkt einer nationalen Bildung und Kultur.

Dass die Frage nach dem Verhältnis Goethe-Racine in eine Gleichung gestellt werden muss, das gibt nun unserer Darstellung und der ganzen Entwicklung unseres Problems eine vollkommen neue und besondere Art. Die Dinge liegen ganz anders als in der Gottschedzeit, bei Lessing und im Sturm und Drang. Die Zeit Gottscheds und der ganzen geistigen und künstlerischen Diktatur Leipzigs war in Hinblick auf die Dichtung, vor allem auf die dra-

matische, eine Epoche der ersten Gehversuche nach einem langen, völligen Niederbruch, eine Neuorientierung nach Zeiten wüster Richtungslosigkeit. Durch die historische Konstellation wurden Geist und Kunst Frankreichs Vorbild und Quelle aller deutschen Kulturbestrebungen. Man stand zu der französischer klassischen Dramatik im Verhältnis des Lehrlings zum Meister; das heisst, man übernahm das Vollendete und Erstrebenswerte zum Zwecke, sich auf die selbe Höhe zu schwingen. Die französische Tragödie war das ideale Vorbild der deutschen Kunst, also *Gegensatz* zum deutschen Stand der Dinge, aber im höchsten Grade positiv gewertet. *Lessing* wies die Beherrschung des deutschen Geisteslebens durch Frankreich ab; er erstrebte eine nationale Kultur, damit auch eine national-deutsche dramatische Kunst, die nicht mehr unter der Aegide der französischen tragédie classique zu stehen hatte. Die griechische Antike und England tauchten als Gegenwerte zu Frankreich und als Leitsterne Deutschlands auf. Also auch hier das Verhältnis von deutscher und französischer Kunst in der Form des *Gegensatzes, der diesmal negativ gewertet* ist, weil es nun bereits eine Bewusstheit von deutscher Art und Kunst und eine deutliche Abweichung der Nadel vom Pol des französischen Rationalismus gab.

Der *Sturm und Drang* vollzog diese Abweichung ganz radikal. An Stelle von Corneille, Racine und Voltaire wurde Shakespeare als Ideal der tragischen Kunst erhoben. Das Verhältnis von deutscher und französischer Dramatik hat als *Gegensatz* hier seine grösste Schärfe angenommen.

Die andere Seite dieser Entwicklung zeigt das Positive: die Genesis des deutschen Geistes schlechthin, des deutschen Kunstgeistes im besonderen. Sozusagen vom Nichts der Jahrhundertwende ist durch die verschiedensten Phasen mit dem Sturm und Drang ein Etwas geworden: der sich selbst bewusste, freie, *individuelle* Geist deutscher Kunst.

Die Darstellung dieser Entwicklung war also die eines Gegensatzes und dessen Aeusserung in Uebernahme, Nachahmung, Kritik.

Die deutsche Klassik steht der französischen weder als Lehrling noch als Feind gegenüber, sondern sie ist *auf ihrem deutschen Weg ihr Analogon,* und in vielem mehr als das: ihre deutsche Schwester. Es ergibt sich daraus ohne weiteres, dass eine Betrachtung des Verhältnisses von deutscher und französischer Klassik vor allem das Netz von verbindenden Fäden hinüber und herüber

aufzudecken hat; vollends nun bei Goethe, der sich der französischen Vorgängerin fast ausschliesslich in dichterischer Schöpfung und nicht in Kritik an die Seite stellt.

Das Problem Goethe und Racine ist weit weniger als *Stellung* des einen zum andern, oder vor allem eben des Deutschen zum Franzosen, denn als *Phänomen einer tiefen geistigen Verwandtschaft* zu betrachten.

Zu der ersten Art der Betrachtung ist das Tatsachenmaterial relativ gering. Das Reich Racines ist, nach tatsächlichen Niederschlägen betrachtet, bei Goethe kein grosses. Racine spielt selbst bei der entscheidendsten äusserlichen Wendung der Weimaraner Klassik nach Frankreich, in der Zeit der Goetheschen Theaterleitung und -Reform keine grosse Rolle. Er bringt ja wohl Schillers «Phädra»-Uebersetzung und Bodes deutschen «Mithridat» zur Aufführung, er selber aber übersetzt für denselben Zweck wie Schiller die «Phèdre», den «Mahomet» und «Tancred» von Voltaire.

Ein «*Bild*» Racines bei Goethe auf Grund seiner Urteile zu formen, würde wenig zutage bringen und das Problem nur zu einem Bruchteil lösen.

Es sind feine und feinste Fäden innerer Verwandtschaft, Parallelen äusserer Stellung, Analogien geistig-künstlerischer Entwicklung, die hier ins Gewicht fallen.

Diesen Gesichtspunkten gemäss setzen wir mit der Betrachtung am Anfang von Goethes Weimarer Zeit ein. Es sei aber doch noch einmal darauf hingewiesen, wie sehr schon vorher Frankreich eine Rolle spielte: in der Jugend, wie schon gezeigt wurde, und, am Ende der Geniezeit, in erstem Neu-Auftauchen im «Clavigo». Mit dem «Egmont» zusammen ist dieses Werk ein erster Schritt zur Klassizität. «Clavigo» ist unstreitig dem ganzen Charakter nach von Lessings «Emilia Galotti» beeinflusst, und diese ihrerseits, das sahen wir, ist mehr französisch-Racinisch als englisch-Shakespearisch.

Goethe—Racine; gehen wir also diesem Netz von Fäden nach. An den Anfang unseres Weges möchte ich einen Aufsatz *Rud. Alexander Schröders* stellen: «Racine und die deutsche Humanität».[1])

Die Frage um Goethe und Racine wird darin in die grosse

[1]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität. Schriften der Corona II, R. Oldenbourg, München-Berlin-Zürich.

Perspektive gallisch-römischer Art und Welt einerseits und germanischer andererseits gestellt. Unter der grossen geistigen Schau beugen sich scheinbar gegensätzliche Dinge zueinander, ziehen sich an und durchdringen sich. Diese weltweiten Beziehungen sollen uns den Grund für die *Tatsachen* des Verhältnisses von Goethe und Racine geben, wie sie im Kunstwerk, in Aeusserungen, in der Biographie erscheinen. Sie geben ihnen eine höhere Notwendigkeit, wenn man diese tatsächlichen Beziehungen als mehr oder weniger zufällig aufzufassen geneigt wäre.

Die italienische Reise, Rom ist der bedeutsamste Angelpunkt in Goethes Leben. Es ist die Befreiung seines Innern und die Begegnung mit dem Höchsten und Eigentlichsten seines geistigen Wesens. Von diesem Kernpunkt aus wölbt sich für Schröder ein umfassender und unmittelbarer Bogen zu Racine. Es ist für Goethe, der naturnotwendig die Antike, Griechenland erleben musste, wenn er überhaupt weiter etwas sein sollte, nicht ohne Bedeutung, dass er nicht nach Griechenland, sondern nach Rom kommt. «Der Helleno-Goethe herderscher Prägung wird auf römischem Boden romanisiert.[2]) Ein *Weltgefühl* ohnegleichen bemächtigt sich seiner: der Begriff der *Oekumene*, diese grandiose Forderung, die, vom Hellenismus alexandrinischer Prägung den Imperatoren und von ihnen den Inhabern des römischen Stuhles überkommen, noch heute den romanischen Kulturen ihr ganz eigenes Gepräge vermittelt.»[3]) In diesem Rom und unter diesem Gefühl verbindet sich Goethe mit der Muse der Geschichte. Ihre Ziele sind nicht nur auf eine einzelne Nation, sondern auf einen ganzen Erdteil gerichtet; und diesem Bund bleibt Goethe Zeit seines Lebens treu.

«Drei grosse, zwar in seinem Wesen und seiner Anlage vorgebildete, aber nun erst mit vollem Bewusstsein zu Regulativen seines ganzen Daseins erhobene Begriffe schenkte ihm der römische Aufenthalt. Es sind die drei höchsten Begriffe, die Rom der Welt vermacht hat; und wir können sie nicht besser als mit den lateinischen Namen nennen, unter denen sie die Welt erobert und durchdrungen haben. Es sind die Begriffe der «religio», der «comitas» und der «urbanitas» . . .».[4]) Aber Goethe ist nicht einfach Römer geworden. Immer ist für ihn die griechische Welt und Kunst das

[2]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 16.
[3]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 16.
[4]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 16/17.

Ideal; aber Schröder nennt ihn einen «ungewöhnlich römischen Deutsch-Griechen».[5]) Racine dagegen, der in jener gallischen Tradition steht, die in unbedingter Geschlossenheit das römische Geisteserbe, jene drei Begriffe übernahm, trägt in ungewöhnlichem Mass das Griechenerbe in seiner Seele. Seine Jahre der Absolvierung der Humaniora bei den Jansenisten und alle seine Werke bezeugen dies.

Im Vergleich zum Goethe der italienischen Reise, und das heisst doch wohl *des* Goethe schlechthin, kann Racine ein «ungewöhnlich griechischer Gallo-Lateiner» genannt werden.[6]) «. . .Das Medium, in dem beide sich treffen, würde jenes schon mehrfach erwähnte ökumenische Prinzip oder Postulat sein, das, für den Franzosen ein Ererbtes, für den Deutschen ein Erworbenes, beider hellenische Humanität mit den Verpflichtungen und Ansprüchen alexandrinischer Weltdurchdrungenheit und Weltgebundenheit sättigte und färbte . . .».[7])

Dies ist der grosse überwölbende Bogen, unter den alle Beziehungen von Goethe zu Racine zu stellen sind. Ueber viel Verschiedenem und notwendig Entgegengesetztem steht als zusammenführendes Fluidum dieser selbe Weltaspekt. Das ganze Gewebe von feinen und feinsten Beziehungen nun, diese «Luft», wie wir ein gewisses unbestimmbares Analogon nennen möchten, ist umso interessanter, als wir daran zweifeln können, ob Goethe sich alles dessen bewusst war. Wir finden keine einzige unmittalbare Aeusserung darüber.

Aber dies ist für Goethe etwas Selbstverständliches, dass wir immer von aussen empfangen, dass der einzelne schöpferische Geist, auch der genialste, nicht nur aus sich selbst bildet, sondern aus allen Geisteskräften ausser ihm, die waren und sind.

Und in einem andern Gespräch mit Eckermann ist ganz allgemein die Beziehung Goethes zu Frankreich so formuliert: «...Wie hätte ich, dem nur Kultur und Barbarei Dinge von Bedeutung sind, eine Nation (die französische nämlich) hassen können, die zu den kultiviertesten der Erde gehört, *und der ich einen so grossen Teil meiner eigenen Bildung verdanke* . . .».[8])

[5]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 21.
[6]) R. A. Schröder: ibid., S. 21.
[7]) R. A. Schröder: ibid., S. 21.
[8]) Goethe; Gespäche; Biedermann Bd. IV, S. 236.

Trotz dieses Mangels an Bewusstheit von Beziehungen und Entsprechungen bei Goethe selber (oder vielleicht fehlt auch bloss die schriftliche Fixierung): sie sind da, und zwar auch schon in überraschenden äusseren Abläufen des Lebens.

Wenn wir das Leben von Goethe und Racine betrachten, oder besser ihre Stellung im Leben, so ist das eine Analogon hervorstechend: ihre Beziehung und Verpflichtung zum fürstlichen, bezw. königlichen Hof. Am Hofe Karl Augusts beginnt Goethes Weg in die Klassik, und am Hofe *ist* er dann auch der Klassiker. Sein ganzes Werk hängt organisch mit Weimar, mit Karl August, mit dem Hof zusammen. Seine Pläne, Entwürfe, Szenen liest Goethe zuerst am Hofe vor. Er verfasst auch unmittelbar für die höfische Gesellschaft, d. h. zu deren Unterhaltung, kleine dramatische Werke, und dies nicht nur in seinen ersten Weimaraner Jahren. Seinen klassischen Tragödien stehen freilich keine Dedikationsbriefe voran, wie bei den Tragödien Racines, aber seine Briefe an den Herzog oder andere Menschen des intimsten höfischen Kreises sprechen von seinen Werken, teilen mit und lassen teilnehmen. Es ist die höhere, freiere Form des Verhältnisses zwischen Fürst und Dichter als bei Racine. Aber wesentlich ist die Tatsache, dass die Hochblüte des Dichtertums bei beiden sich in der Lebenssphäre des Hofes entwickelt; und eines Hofes dazu, der bewusst und eifrig die Künste pflegt, nicht zuletzt natürlich zu seinem eigenen Glanz. Und beide, Racine und Goethe, fühlen sich wohl in dieser Stellung, möchten sie nicht verlassen. Tasso-Goethe spricht diese Empfindung aus, wenn er sagt:

«Und für den Edlen ist kein schöner Glück,
Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen.»[9])

Und Racine, hätte ihn die Ungnade seines Königs derart tief verletzen können, wenn er an dieser höfischen Stellung nicht mit tiefster Seele gehangen hätte?

Goethe und Racine sind aber nicht nur Künstler am Hofe des Monarchen, sondern sie sind eingespannt in einen realen Pflichtenkreis: sie stehen beide im Staatsdienst. Racine ist Trésorier de France, Gentilhomme du Roi; und sein während zweiundzwanzig Jahren mit glühendem Eifer und unendlicher Hingabe bekleidetes Amt des Historiographe du Roi ist vergleichbar Goethes Mi-

[9]) Goethe; W.-A. I. Bd. 10, S. 142.

nistertum. Beide opfern dadurch ihrer Kunst Zeit und Kraft. bei beiden erscheint sie wie die schöne, strenge Begleiterin des Lebens, nicht aber *das* Leben selbst.

Es lassen sich noch andere äussere Parallelen ziehen: die Meisterschaft in der tragischen Kunst erblüht Racine mit seinem Weg von Port Royal nach Paris, dem Weg in die grosse Welt.[10])

Port Royal war eine Welt des Gewissens, der tiefsten Fragen und Probleme seelisch-geistiger Existenz. Es war ein relativ eng umfriedetes Reich der Studien und der Gelehrsamkeit: wie ein Hauch der Transzendenz lag es über diesen Jahren.

Dann der Schritt nach Paris — und der Schritt an den Hof: die weltlichen Meisterdramen entstehen. die allerdings nicht ohne die voraufgegangenen Jahre bei den Jansenisten denkbar sind.[11])

Ist auch die pietistische Strömung, in welche Goethe nach seiner Rückkehr aus Leipzig taucht, für ihn nicht von grundlegender Bedeutung, so rührt sie doch an innersten Glaubensfragen, rollt christliche Probleme auf. Strassburg, Wetzlar und Frankfurt sind doch, wenn auch nicht nur in religiöser Hinsicht, ebenso eine Welt des Gewissens, der Frage um das Wie der geistigen Existenz. Goethe erlebt in Strassburg die aufschiessende Flamme des Sturms und Drangs, schreibt in Wetzlar den «Werther», in Frankfurt «Wanderers Sturmlied»; und die ersten Jahre in Weimar bis zur zweiten Schweizerreise, der Schöpfung der Prosa-Iphigenie und der entsprechenden Lyrik sind bis zum Bersten erfüllt von Seelenkämpfen um sein Menschen- und Dichtertum.

Die Jahre von Strassburg bis Weimar sind also auch für Goethe eine Art Port-Royal.

Nach diesem nun der Schritt nach Weimar. In dieser freieren Luft beginnt nun die hohe Zeit Goethescher Kunst. Italien führt endgültig ins Grosse und Weite und schafft die «Iphigenie» und den «Tasso» — wie andererseits in der grossen Welt Versailles, in jener besonderen Atmosphäre romanischer Kultur, eine «Bérénice» und «Phèdre» entstehen konnte.

Aber gerade diese «Phèdre» ist das Ende der Hochblüte von Racines Kunst. Nach ihr erfolgt jener Bruch mit seiner Muse, worauf allerdings nach Jahren des Unterbruchs als nochmaliger dichterischer Höhepunkt die «Athalie» entsteht. Aber sie ist anders

[10]) R. A. Schröder; Racine..., S. 14.

[11]) K. Vossler: Jean Racine, S. 41.

geartet und entspringt etwas anderen Bedingungen. Zwei Werke werden Opfer dieser jähen Erschütterung: Pläne und Skizzen zu einer «Alceste» und einer «Iphigénie en Tauride».

In Goethes Leben gibt es freilich keinen derart gewaltsamen Bruch, aber wir können es doch in Parallele zu Racine setzen, wenn Goethe die «Natürliche Tochter» als Torso einer grossgeplanten tragischen Trilogie belassen muss, in endgültigem Verzicht auf diese Gesamtschöpfung. In dieser Parallele klingt nun erstmals der Begriff auf, der für uns später einer der wichtigsten werden soll: die *Entsagung*. Mit diesem Analogon stehen wir hart am Rande des inneren und äusseren Lebens und Wesens von Goethe und Racine.

Sind auch diese äusseren Entsprechungen noch nicht die breiten und unfehlbaren Brücken von einem zum andern, wie sie sich dann aus dem geistigen Wesen beider in den Dichtungen ergeben, so fehlt doch auch ihnen die tiefere Bedeutung nicht. Das haben wir soeben bei der letztskizzierten Beziehung bemerkt und werden sehen, dass sie auch für Tatsachen in Goethes Werk, die sich auf Racine beziehen, in sinnvollem Verhältnis stehen. Nämlich:

Die wichtigste und umfassendste direkte Würdigung Racines durch Goethe steht in «Wilhelm Meisters theatralischer Sendung» und, in unveränderter Gestalt und gleicher Stellung, in «Wilhelm Meisters Lehrjahren». Goethe erhebt Racine hier zum Lieblingsdichter des Fürsten, in dessen Schloss die Schauspielergesellschaft verpflichtet ist.[12]) Es heisst da: « . . . Ich kann es mir vorstellen . . . wie vornehme und erhabene Personen einen Dichter schätzen müssen, der die Zustände ihrer hohen Verhältnisse so vortrefflich und richtig schildert . . . Ich kann mir, wenn ich seine Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen grossen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht . . . Wenn ich seinen «Britannicus», seine «Bérénice» studiere, so kommt es mir wirklich vor, ich sei am Hofe, sei in das Grosse und Kleine dieser Wohnungen dieser irdischen Götter geweiht, und ich sehe Könige, die eine ganze Nation anbetet. Hofleute, die von viel Tausenden beneidet werden . . .».[13])

---

[12]) Goethe: W.-A. I. Bd. 21, S. 287.

[13]) Goethe: W.-A. I. Bd. 21, S. 288—289.

Der Schlüssel zum Werk Racines, beschliesst Wilhelm seine Ausführungen, sei ihm die Tatsache oder Anekdote, dass Racine sich über die Ungnade seines Königs zu Tode gegrämt habe.[14]) Das heisst: Wilhelm sieht alle Voraussetzungen für Racine und sein Werk im königlichen Versailles.

Es gibt in der Betrachtung eine Stelle, welche von diesem Racine-Bild abweicht; doch davon später, zumal nicht *sie* hier wesentlich ist, sondern ganz deutlich das Gewicht auf dem Hofmann Racine, auf dem höfischen Dichter liegt.

Dass Racine in Goethes Roman wiederum in eine höfische Umgebung getragen wird, die auserwählte Lektüre eines Prinzen ist, zeigt klar den Ursprung dieser Betrachtungsweise: sie kann nicht anders als aus der gleichen Sphäre erwachsen sein, eben aus Weimar, aus *dem* geistigen Teil Goethes, der Hofmann ist — wie Racine. Es ist wichtig, dass *Wilhelm* dies alles sagt, der Träger der Goetheschen Ideen. Es wäre minder verwunderlich, wenn dies Urteil dem Prinzen in den Mund gelegt würde, hat ja doch Goethe an seinem Fürsten und dessen Mutter ein lebendiges Beispiel der Vorliebe für die französische klassische Tragödie.

Von diesem höfischen Racine-Bild im «Wilhelm Meister» und dessen Begründung in der analogen Stellung Goethes geht eine Linie zum «Tasso»:

Der französische Tragiker ist im «Wilhelm Meister» noch weiter charakterisiert als « . . . der Dichter, der . . . in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewirkten Tapeten verbergen . . .»; und weiter: . . . wer Racine liest, der sieht Könige, Hofleute . . . «in ihrer natürlichen Gestalt mit ihren Fehlern und Schmerzen . . .».[15])

Keine anderen Menschen, keine andere Umgebung und anderen Beziehungen gestaltet Goethe im «Tasso». Was er im «Wilhelm Meister» aus Wissen und Empfinden in diesen zwei Stellen über Racine schreibt, das könnte jemand über ihn und den Tasso sagen. Tasso bewegt sich unter Fürsten, im Glanz; aber hinter diesen kostbaren Tapeten spielen sich ewig menschliche Konflikte der Seele ab, eben «Geheimnisse der Menschheit».

---

[14]) Goethe: W.-A. I. Bd. 21, S. 289.
[15]) Goethe: W.-A. I. Bd. 21, S. 288—289.

Wenn wir hier schon einen Schritt voraus eilen und die «Bérénice» dem «Tasso» an die Seite stellen, so wird die Entsprechung in diesem Punkte ganz deutlich.

So knüpfen sich von solch äusserer Verwandtschaft der Lebensstellung innerlich sinnhafte Beziehungen. Nun aber das Bedeutsamste unseres Themas: die Darstellung der *inneren Beziehungen zwischen Goethe und Racine*, eben dieses *Phänomens geistiger Verwandtschaft.*

Die deutsche, die Goethesche Klassik ist die Frucht eines geistigen *Entwicklungsprozesses*, einer *Bildung* im wesentlichsten Sinne des Wortes. Sie ist nicht in *dem* Sinne organisch, dass sie Tradition, Erbe ist, wie die französische Klassik. Sie erwächst als Gegensatz, aber auch als Weiterentwicklung der vorangegangenen Epoche. In *dem* Sinne jedoch ist sie organisch, dass sie *die* Geisteshaltung Goethes wird, dass sein Wesen sie mit Notwendigkeit fordert.

Die Mächte, welche die ersten zehn Jahre in Weimar erfüllen und die Klassik aufbauen, sind zur Genüge dargestellt worden; sie brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Ihr Resultat, die wesentlichsten Merkmale dieser Klassik sind für unsern Zusammenhang von Bedeutung. Da ist vor allem eines wichtig: die *Entsagung*: der Verzicht auf die schrankenlose Individualität, auf den überbordenden Titanismus, der, heroisch zum Höchsten strebend, die Welt durch die Behauptung seines einmaligen Wesens beherrschen möchte. Verzicht auf alles Uebermässige und Aufspringende, das dem Augenblick gehört, nicht aber der Dauer, das nicht wesenhaft, nicht allgemeingültig ist, sondern momentan; Verzicht auf das Unbegrenzte in jeder geistigen Form zu gunsten eines Masses, einer Befriedung, des Gesetzvollen, ideal-Schönen, ewig Menschlichen in der Kunst, und einer verpflichtenden Mitte aller Dinge in der gesamten Geisteshaltung.

Es ist, kurz gesagt, ein Verzicht auf das *Augenblickliche* um des *Ewigen willen.*

Eine zweite Idee ergibt sich daraus notwendig: die der *Läuterung* zu Reinheit und Urbildlichkeit des Wesens. «. . . Möge die Idee des Reinen immer lichter in mir werden . . .»,[16]) so lautet eine Tagebuchstelle von 1779. Halten wir diesen Gedanken fest.

---

[16]) Goethe: W.-A. III. Bd. 1, S. 94.

Das heisst für Goethe nun vorerst: Verzicht auf die Einzelbehauptung zu gunsten einer sich bescheidenden Gliedhaftigkeit, Bildung des Einzelnen durch die Welt, im engeren Sinne durch die Gesellschaft.

Dafür haben wir nun im Ur-Meister, der 1777 begonnen wird, und woran sich die Arbeit bis 1784 fortsetzt, einen unmittelbaren Ausdruck. Von da aus bereits wird sich eine bedeutsame Verbindung mit Racine ergeben.

Die rein literarische Brücke stellt die darin enthaltene Racine-Betrachtung her. Sie wird in ihrer Bedeutung, sowohl für Racine als für Goethe, gehoben durch die Art und Weise, wie jetzt Shakespeare behandelt wird, durch die Stellung, die er in der Kunstwelt des Romans einnimmt.

In der breiten Hamlet-Analyse Wilhelms erscheint Shakespeare nicht mehr im Sturm- und Drangbild Herders. Er ist nicht mehr der Unfassbare, der rein ideale Schöpfergeist, dessen Werke göttliche Welten im Kleinen sind. Er ist nun zum menschlich fassbaren *Dichter* geworden. Sein Werk ist etwas, das durchaus rationalistisch messbar, begrifflich klar ist. Vor allem eines ist uns wichtig: Wilhelm fasst Shakespeare nicht mehr nur als eine Ganzheit des Geistes auf, sondern er stellt ihn in Zusammenhang mit dem Theater. Er bearbeitet ihn für die Möglichkeiten der Bühne. Er spannt ihn in das feste Mass von Raum und Zeit ein und gibt ihm dadurch eine bestimmte Geformtheit. Dieses Vorgehen bezeugt die klassische Geistesart, oder zum wenigsten nicht mehr die des Sturms und Drangs. Neben diesem Shakespeare-Bild hat nun eben jene ausgedehnte, ganz positive Würdigung Racines Raum; *ein* Geist trägt nun beide. Es muss jedoch ganz offen bleiben, ob diese Racine-Stelle speziell von Einfluss auf die neue Betrachtungsart Shakespeares ist.

Es gibt aber im Ur-Meister eine umfassendere und tiefer gehende Verbindung, welche in der Konzeption des Romans selber liegt.

In den Werken aus Goethes Sturm- und Drangjahren liegt das Wesen darin, dass aus einer inneren berstenden Lebensfülle der Konflikt entsteht; dass die Leidenschaft eines sich autonom fühlenden Ichs am Gesetzmässigen, Festen, an der Welt schlechthin zerbricht oder wenigstens sich schmerzhaft wund stösst. Das grosse genialische Ich, sein Anspruch an die Welt und seine Behauptung

in ihr und über ihr ist das Wichtige des Werkes. Von dem leidenschaftlich bewegten Innern des Helden strömt Leben und Handlung aus, bricht sich am Widerstand und fliesst wieder zu ihrem Ursprung zurück. Das Ich, die Mitte und das Mass aller Dinge ist das Positive; die Welt, vor allem im Sinne der menschlichen Gesellschaft, ist das Entgegenstehende, das Negative, gegen das es gilt, sich mit titanischem Kräfteaufwand durchzusetzen.

In «Wilhelm Meisters theatralischer Sendung» liegen die Dinge anders. Hier geht es nicht um Durchsetzung, sondern um Ausgleich; nicht um Ballung, Explosion und Katastrophe einer fast isolierten Leidenschaft, sondern um ein Ausbreiten der Kräfte in der Welt, mit dem Willen und Streben, jene an dieser zu bilden und eine schöne Harmonie des Einzelnen mit dem Ganzen herzustellen. Das Individuum soll durch die Welt zu allgemeingültiger Menschlichkeit gesteigert und geläutert werden.

Damit kommt der Welt, und in Goethes Roman ist sie im Sinne einer *gesellschaftlichen* Welt aufzufassen, eine ganz neue Bedeutung zu: sie ist nicht mehr Gegenspieler des Helden, nicht nur verschwimmender Hintergrund, sondern aktive, mit seinem Leben und Streben sich positiv verwebende Wirklichkeit. Das Ich in seiner Entwicklung und Bewährung ist nicht mehr als autonom möglich gedacht, sondern nur in der es umgebenden Luftschicht der Welt, eben des menschlichen Gesellschaftskosmos. Darin sind ewige Mächte für den Einzelnen. Dieser Kosmos ist ein Spiegel für das individuelle Wesen. Ein menschliches Werden und Sein scheint jetzt nur im Kreise der Gesellschaft, gleichsam vor einem Forum und Gericht möglich.

Wie stellt sich nun dies zu Racine? Wo ist der Punkt, an dem sich die Brücke zum andern Ufer niedersenkt?

Es gibt in den Tragödien Racines keine Gestalten, welche in die denkbar mannigfaltigsten Verbindungen, auch ganz ausserhalb der dramatischen Sphäre, gestellt und derart isoliert werden könnten, wie dies bei den Gestalten eines Faust, Falstaff, Don Quichote zum Beispiel der Fall ist. Es gibt für Racine nichts Analoges zu faustisch, falstaffisch. Wir können seine Menschen nicht einfach in die Luft stellen und meinen, wir hätten sie noch in ihrer Totalität vor uns. Sie verkörpern keine absolute Qualität menschlichen Wesens. Nicht dass sie in einem streng verbindenden Handlungsrahmen stehen, aber ihr Grund und Boden ist die *Welt*

der Menschen, die *Gesellschaft;* da heraus können sie nicht genommen werden. Sie gibt den äusseren Rahmen der Sitte, des Tones, der Gebärde, und sie ist die innere Notwendigkeit der ethischen Perspektive. So wie das Aufgehen in der höheren allgemeinen Gesetzlichkeit der Gesellschaft nun Goethe als die Bestimmung des Menschen erscheint, genau so stehen auch die tragischen Gestalten Racines unter dem umfassenden Horizont, unter der letzten bestimmenden Macht, welche Gesellschaft heisst. Gundolf fasst sie sogar als genaue Entsprechung der griechischen tragischen Schicksalswelt auf.[17])

Damit wird dem Gesellschaftskosmos *Ueberzeitlichkeit* gegeben. Man wird hier aber sofort einwenden, dass das gesellschaftliche Milieu bei Racine doch durchaus französisches 17. Jahrhundert sei. Wenn der Blick auf den nächsten tatsächlichen Zusammenhängen haften bleibt, dann stimmt dies wohl; aber andererseits ist gerade dieses bestimmte Aeussere der Racineschen Gesellschaftswelt Bestärkung und Beweis für Racines Grundidee der Ueberzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit der Gesellschaft.

Diese Idee der Welt als Gesellschaftskosmos mit seiner überzeitlichen Konzeption und seiner Bestimmung als Grundgesetz des Einzelwesens ist es, welche die Verbindung mit dem «Wilhelm Meister» schafft; denn von ihm haben wir oben gesagt, dass das Ich nicht mehr als autonom möglich erscheint, sondern bloss im Kreise der Gesellschaft, gleichsam vor einem Forum und Gericht. Hat auch diese bunte Gesellschaft des «Wilhelm Meister» mit seiner Fülle von individuellen Figuren scheinbar das Gepräge des Einmaligen, in der äusseren Hülle vielleicht sogar des begrenzt Zeitlichen und Lokalen, so steht sie doch bei alledem in der höheren Aktualität ihrer Sendung und Bestimmung: die allein mögliche Lebenssphäre für die Bildung eines Menschen zu harmonischer Allgemeingültigkeit und Urbildlichkeit zu sein.

Für einen Augenblick, so scheint mir, ist mit dieser Analogie der Gesellschaftsidee bei Goethe und Racine eine tiefe Wesensverwandtschaft zwischen deutscher und französischer Klassik, deutschem und französischem Geist entstanden. Wohl bleibt der eine grosse Unterschied bestehen, dass die deutsche Klassik bewusst gebildet wird durch den Einzelgeist, in unserem Falle durch

---

[17]) Fr. Gundolf; Heinrich von Kleist, S. 73 ff.

Goethe. Aber dieser Einzelne löst sich im Ur-Meister, also in seinem ersten klaren Schritt zur Klassizität, aus seiner individualistischen Einsamkeit los und wendet sich zu der Welt, zum grundsätzlich Gesellschaftlichen. Das grundsätzlich Gesellschaftliche aber ist die Grundhaltung des französischen Geistes, der französischen Klassik.

Diesen prinzipiellen Entsprechungen stehen äussere Uebereinstimmungen des Gedankens, des Wortes, der Atmosphäre an der Seite.[18]) Es handelt sich um Verse eines der Harfner-Lieder aus dem «Wilhelm Meister» und einem Monolog der Jocaste aus Racines «Thébaide». Die betreffenden Verse lauten:

«Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann übergebt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden».[19])

Die entsprechende Racine-Stelle heisst:

«Voilà de ces grands dieux la suprême justice!
Jusque au bord du crime ils conduisent nos pas;
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas...».[20])

Es gibt für diese tatsächliche Uebereinstimmung kein entsprechendes und beweisendes Zeugnis Goethes, das heisst, wir besitzen von ihm keinen Hinweis auf die «Thébaide», kein Datum einer Lektüre dieser Tragödie (wie ja das überhaupt von keinem einzigen Werk Racines der Fall ist). Es ist ferner mehr als zweifelhaft, ob gerade der Erstling Racines auf Goethe einen derartigen Eindruck gemacht hätte, dass er Stellen daraus übernimmt. Der einzige reale Rückschluss auf eine Beschäftigung Goethes mit Racine in den Jahren 1777—84 ist die Racine-Darstellung Wilhelms. Aber von da aus auf diese Analogie im Harfner-Lied zu schliessen, scheint doch etwas gewagt, wie auffallend auch der wörtliche Gleichklang sei.

Hingegen könnte im grundsätzlichen Wesen des Harfners, der ja so ganz aus dem Kreis der übrigen Gestalten heraustritt, ein leiser Anklang an Racinesche Menschen, an den Kern ihres Wesens

[18]) Vgl. Euphorien 1915; S. 740; G. v. Seybel: Goethe und Racine, Goethe Jahrbuch: XII. Bd., S. 258. J. Imelmann: Zu Goethes «Iphigenie»; Goethe und Racine (Neue Jahrbücher f. d. Altert. II. Abt. 2 Jhg. 4. Bd., S. 62.

[19]) Goethe: W.-A. I. Bd. 2., S. 118.

[20]) J. Racine; éd. Mesnard t. 1, p. 442 v. 607—610.

gefunden werden. Mit Textworten und dergleichen ist das nun freilich nicht zu belegen; man kann sich eine solche Verbindung nicht fein und schwebend genug denken. Der Harfner (und ebenso ist es mit Mignon) ist eine Gestalt, die nur im Reich der Seele, des Schicksals, der innerlichen Tragik begründet ist und lebt. Ohne dass eine fassbare äussere Handlung den Anstoss zu der Seelentragik gibt, ist sie einfach da, unergründlich in ihrer elementaren Tiefe. Sie äussert sich wiederum nicht als Handlung, sondern als passives Leiden im Gewande des lyrischen Wortes.

Stellen sich da nicht die in ihrer Seelentragik festgebundenen und darin so grausam einsamen Menschen Racines vor den Sinn? Eine Phèdre zum Beispiel mit dem in ihrer Seele einfach daseienden Fluch der vermessenen Liebe, die Schicksal ist, weil sie von Racine als weltliches Urgesetz aufgefasst wird; Schicksal, dessen Woher die Heldin nicht kennt, das in tiefster Verinnerlichung und Vereinzelung der Lösung und Erlösung harrt. «... Ihr lasst den Armen schuldig werden / dann überlasst ihr ihn der Pein ...», diese Worte wären bei Racines Phèdre nicht fehl am Platz. Im übrigen birgt der letzte Vers dieses Harfner-Liedes. «... Denn alle Schuld rächt sich auf Erden ...» zusammen mit den andern der zweiten Strophe einen Stimmungsgehalt, wie er sich auch an einer Stelle von Racines Vorrede zur «Phèdre» äussert: «Les moindres fautes», sagt er hier, «y sont sévèrement punies ...».[21])

Le crime — la vertu, das sind die beiden von Racine leidenschaftlich betonten Gegenbegriffe in der «Phèdre»; um sie geht es.

Es *hat* eine Bewandtnis mit jener Uebereinstimmung der Goetheverse mit Racine; nur ist sie vielleicht weniger dem Wortlaut nach von Bedeutung, als nach dem, was dahinter steht; und da weht verwandte Luft. Es lebt schon hier etwas von jener Gleichheit der Wahrnehmung eines tragischen Weltablaufes und Menschengeschickes wie später in den Tragödien der italienischen Zeit.

Die italienische Zeit! Der Schritt Goethes in den Raum der grossen Welt! Er tritt als unabweisbar notwendig in den Lebenskreis Goethes. Die Bildungswerte Weimars sind erschöpft. Sie haben den neuen Geist der Klassik erweckt, aber das klassische Land muss noch die *Selbstgestaltung* bringen. Der Aufbruch nach dem Süden wird eine gesetzmässige Notwendigkeit wie der Unter-

[21]) J. Racine; éd. Mesnard; t. 3, p. 302.

halt des physischen Lebens selbst. Das heisst mit andern Worten: die Klassik wird die Goethe gemässe Form des Geistes.

Das weitere Leben und dessen dichterische Gestaltung sind der Beweis dafür. Die Geschichte der Faustdichtung nach der italienischen Zeit ist Zeugnis dieses zur Notwendigkeit gewordenen klassischen Geistes. Aus Goethes Briefen ist zu sehen, mit wie viel Mühe und Ueberwindung, geradezu mit Widerwillen er nun in den Kreis dieser «nordischen Phantome».[22]) dieser «barbarischen Composition» tritt.[23]) Eine Briefstelle ist besonders deutlich: «... ich bin für den Moment himmelweit von solch *reinen und edlen Gegenständen* («Laokoon» etc.) entfernt, indem ich meinen *Faust* zu endigen, mich aber auch zugleich *von aller nordischen Barbarey loszusagen wünsche* ...».[24])

Immer wird nun der «Faust» in den Gegensatz von verwirrt, barbarisch — rein und edel gestellt und als vollkommen unmöglich für die Erfüllung der höchsten künstlerischen Forderungen erachtet.[25])

Goethe ist dem Stoff, der einst *sein* Stoff schlechthin war, geistig und künstlerisch entwachsen. Er möchte am liebsten nicht mehr am «Faust» arbeiten, sondern an der «Achilleis», an der Helenatragödie. In solchen Stoffen aus der griechischen Welt, im antik-klassischen Mass findet er seine eigentliche Heimat.

Stellen wir dazu noch jenen Brief Goethes aus der letzten Zeit des römischen Aufenthaltes, wo es heisst, dass er *sich in Rom selber wieder gefunden habe*.[26]) so zeigt dies alles klar das Organische der Goetheschen Klassizität. Und darin nun liegt eine Verbindung mit Racine, dem klassischsten, griechischsten aller Dichter des französischen grand siècle; klassisch nicht nur aus national-geistiger Tradition, sondern dazu aus ganz persönlicher Ueberzeugung und Neigung, wie seine tiefe Verbundenheit mit Euripides und Homer bezeugt.

Ueber allen faktischen Unterschied in der Genesis der Goetheschen und Racineschen Klassik, hier aus Erde, dort aus Bildung,

---

[22]) Goethe: W.-A. IV. Bd. 12, S. 181—182.
[23]) Goethe: W.-A. IV. Bd. 12, S. 169.
[24]) Goethe: W.-A. IV. Bd. 13, S. 46.
[25]) Goethe: W.-A. IV. Bd. 12, S. 169.
[26]) Goethe: W.-A. IV. Bd. 8, S. 357.

verbindet beide dieselbe tiefe Notwendigkeit der klassischen Geistesrichtung.

Diese Linie lässt sich weiterführen, wenn wir beachten, wie erfüllt Goethe und Racine von der griechischen Kunst sind.

Vom Dramatiker Racine und seinen Beziehungen zur griechischen Bühne, vor allem zu Euripides, war in einem früheren Kapitel die Rede. Hier sei nun noch darauf hingewiesen, wie sehr Racine bis in die Fingerspitzen ein Humanist ist. Man sehe daraufhin seine Aufzeichnungen über die Lektüre klassischer Dichter an.[27]) Eines vor allem ist aber für unsere augenblickliche Frage von Wichtigkeit: die Bedeutung der «*Odyssee*» für Racine und sein Eindringen in diese Welt.[28])

Er lebt sich ganz in diese Sprache ein, erfasst sie mit unendlichem Fingerspitzengefühl, als Humanist, als Philologus. Noch mehr aber fesseln ihn die menschlichen Dinge, das Geschehen zwischen Göttern und Menschen, Menschen und Menschen. Gesinnung, Geist, Seele, Gefühle sind ihm hier wesentlich; aber auch die ganze Sphäre dieser Menschen: wie sie leben, ihre Sitten u. s. f. Er taucht ganz und mit offener Seele, nicht kritisch, sondern in seelenverwandter Art in diese Homerwelt ein. Aus all diesen Menschen und Geschehnissen bewundert er eine Stelle ganz besonders: die Nausikaa-Episode und daraus besonders das Gespräch zwischen Nausikaa und Odysseus, wo er Gefühle, Töne des menschlichen Herzens, also alles das findet, was auch in seinen tragischen Gestalten das Wesentliche ist. Er erachtet diese Episode und dieses Gespräch als etwas vom Schönsten des ganzen Epos.[29])

Das ist ein Punkt, an dem sich Racines Erfülltheit von griechischem Wesen und Kunst mit der Goethes trifft.

Rufen wir uns Goethes Sizilien-Erlebnis in Erinnerung: die reine Landschaft dieser Insel, das Meer, das Licht, die Luft, die Bäume, die Formen, der Atem versetzen Goethe ins «Altertum».[30]) Natur und Kunst werden ihm eins;[31]) er fühlt sich in die griechische Welt versetzt. « ... das alles», schreibt Goethe, «rief mir die

---

[27]) J. Racine; éd. Mesnard; t. VI, p. 218—265; vgl. K. Vossler; Jean Racine, S. 173 ff.

[28]) J. Racine; éd. Mesnard; t. VI, p. 56—164.

[29]) J. Racine; éd. Mesnard; t. VI, p. 114.

[30]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 105—107.

[31]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 105—107.

Insel der seligen Phäaken in die Sinne, sowie ins Gedächtnis. Ich eilte sogleich, einen Homer zu kaufen, jenen Gesang mit grosser Erbauung zu lesen . . .».[32])

Die Welt Homers beginnt ihn ganz zu erfüllen. Er liest sich in diesen sechsten Gesang ein, und die Nausikaa-Episode packt ihn. Es wird ihm zum Labsal, die «Odyssee» zu lesen « . . . und den Plan der «Nausikaa» weiter durchzudenken und zu versuchen, ob diesem Gegenstand eine dramatische Seite abzugewinnen sei . . .».[33]) Es bleibt nicht bei der blossen Bewunderung der Homerschen «Nausikaa». Der Plan eigener Gestaltung dieses Stoffes wächst, Szenen und Skizzen entstehen, und unablässig wird die «Nausikaa» gedanklich durchgearbeitet.[34]) Aus der Erinnerung schreibt Goethe später, dass ihm die Gestaltung dieses Stoffes immer lieber wurde, ihn endlich ganz beschäftigte, so dass er darüber den ganzen Aufenthalt in Palermo, ja den grössten Teil der übrigen sizilianischen Reise verträumte.[35])

Homer und die «Nausikaa» also stehen bei Racine und Goethe in einem Brennpunkt des Interesses. Der Inbegriff des Griechentums ist für beide gleichermassen Gegenstand der Bewunderung und des Strebens. Für Racine ist die Nausikaa-Szene die schönste, welche Homer geschaffen hat; Goethe seinerseits fasst den Nausikaa-Plan als dramatische Konzentration der «Odyssee» auf.[36]) Die Stellung beider Dichter zu diesem Seelengemälde ist um nichts verschieden, wie später noch im einzelnen auszuführen sein wird.

Es gibt als Zeugnis für Goethes Streben und seine Neigung zu der griechischen Kunstwelt noch etwas, das zu Racine führt, wenngleich vielleicht auch in einer eher äusserlichen Weise: *Euripides*. Wir haben in einer früheren Ausführung gesehen, wie tief berechtigt Racines Vorliebe für diesen Tragiker ist. Er ist *sein* Dichter, und «Phèdre» und «Iphigénie» sind eigentlich die praktische Auseinandersetzung Racines mit seinem grossen Vorgänger. Dies bedeutet für ihn zugleich das tiefste Eindringen in Kunst und Geist des Griechen.

---

[32]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 106—107.
[33]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 147.
[34]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 198.
[35]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 201.
[36]) Goethe: W.-A. I. Bd. 31, S. 198.

Goethe ist in der Bewunderung der griechischen Literatur vielseitiger. Er übersetzt von Homer bis zu den Erzeugnissen des Hellenismus. Man möchte glauben, und dies mit gutem Recht, dass er vor allem die Kunst des Sophokles zum Gegenstand seiner Uebertragungen gemacht hätte. Er übersetzt aber nur den «König Oedipus». Auch von Euripides gibt es zwar nur eine Goethe-Uebertragung, «Die Bacchantinnen». Aber was meines Erachtens entscheidende Bedeutung hat für sein Interesse an Euripides, das ist der Versuch Goethes, den «*Phaeton*» wiederherzustellen.[37]) Dies setzt nun ein tiefes Interesse am griechischen Fragment voraus. Es kann von keiner rein-philologischen Akrobatik die Rede sein; so etwas gibt es bei Goethe nicht; da steht hinter allem das geistig-sinnliche Erlebnis.

Der Versuch fordert die restlose Hingabe des Geistes an das griechische Werk, ein völliges Wissen und einen unfehlbaren Sinn für sein Wesen. Es ist im Prinzip ebenso eine Auseinandersetzung mit Euripides, wie diejenige Racines in «Phèdre» und «Iphigénie».

Beim Franzosen ist Euripides Quelle der dichterischen Eingebung, unter Voraussetzung innerster Erkenntnis — beim Deutschen Quelle langer, intensiver Beschäftigung, die hier, wenn auch nicht zu dichterischer Originalgestaltung, so doch zu einer Nachgestaltung im Sinne einer Wiederherstellung drängt. Es ist auch nicht bedeutungslos, noch zu bemerken, dass dieser Goethesche Versuch aus seinen letzten Lebensjahren stammt. Er ist nicht eine Frucht der unmittelbaren «hellenischen» Zeit, was dann umso verständlicher wäre, sondern liegt nach einer Zeitspanne, in der seine streng klassische Geistes- und Kunstrichtung nicht unberührt durch andere Strömungen geblieben ist. Dass die griechische Welt dann so unmittelbar wieder auftaucht und zur realen Beschäftigung wird, beweist ihre für Goethe elementare Kraft und die doch zweifellos grosse Bedeutung Euripides', wenn er als letzter Träger dieser Kraft erscheint.

Hat auch diese Verbindung, wie schon gesagt, den Anschein, zu schmal zu sein, um als Stütze des ganzen Problems Racinescher und Goethescher, deutscher und französischer Klassik zu dienen, so soll der grössere Zusammenhang, in den wir nun im Folgenden treten werden, ihre Berechtigung und Bestärkung sein.

[37]) Goethe: W.-A. I. Bd. 41 (2), S. 32—47. Vgl. R. A. Schröder: Racine . . . . S. 19.

An den Werken von Goethes italienischer Zeit soll sich das Verhältnis von Goethes und Racines Klassik weisen. «Iphigenie». «Tasso». «Nausikaa» und die «Natürliche Tochter» sind für uns die in Frage kommenden Exponenten aus Goethes «hoher» Zeit.

«Iphigenie» zunächst. Goethe hat uns keine Aufzeichnungen über sein Studium und Verhältnis zu der griechischen Sage oder über andere Bearbeitungen des Iphigenienstoffes, vor allem aus Frankreich, hinterlassen.[38]) Kurze Tagebuchnotizen berichten nur zwei- oder dreimal über den Stand seiner Tragödie. Auf der Italienfahrt, am Gardasee, in Verona, Vicenza, Padua, Venedig, vor allem hier, und dann in Rom wird die Prosa-Iphigenie in reine jambische Form umgegossen und damit alles «Berlichingische» von ihr abgestreift.[39]) Der hohe Stil ist in deutscher Sprache erreicht; antiker Gehalt und Form sind eine harmonische Einheit.

Ueber Jahrhunderte weg lässt sich nun der grosse Bogen würden von den griechischen Tragikern über die französischen der klassischen Epoche bis zu Goethes «Iphigenie». Sie alle verbindet das Prinzip des hohen Stiles und, dem Gehalte nach, der eine grosse Wert, um den alle Klassik geht, die Humanität.

Die Konzipierung des Iphigenienstoffes ist eine völlig andere als die des Prometheusstoffes im Sturm und Drang. Dort ist der griechische Stoff Ausdruck von Kraft, Fülle und Spannung, genau so wie «Götz von Berlichingen». Das Iphigenienthema ist nicht mehr aus dem Prinzip des Titanentums erlebt, sondern aus dem der Schönheit, des Masses und der Urbildlichkeit des Menschlichen.

Die Idee des Ewigen, des allgemein Gültigen, des Dauernden im Wechsel, des Typischen ist nun an die Stelle der Idee des Einmaligen, Augenblicklichen getreten.

Es geht nicht mehr um den besonderen, nach Ort, Zeit und Art scharf bestimmten Konflikt eines Individuums, sondern es geht um *das Menschenbild* schlechthin, um reine Menschlichkeit.

Davon ist «Iphigenie» die dichterische Gestaltung, ganz allgemein gesprochen. Im Besonderen ist es die Dichtung von der Läuterung und Entsühnung der Seele durch die Kraft reinster Menschlichkeit.

---

[38]) Siehe H. Morsch: Aus der Vorgeschichte von Goethes «Iphigenie». Dt. Viertelj.-Schrift für Lit. Gesch. IV; 1891; S. 80 ff.

[39]) Goethe: W.-A. I Bd. 30, S. 249.

Wir wissen, welch ureigenstes Erlebnis Goethes, oder vielmehr welche ureigenste Sehnsucht den Grund dieses Werkes bildet. Aber andererseits ist dieses Thema, die Sehnsucht nach der Reinheit des Herzens, nach der Reinigung vom Fluch, nach der schönen Urbildlichkeit, in seiner allgemeinverpflichtenden Macht über alles Zeitliche und Individuelle erhaben. Es ist das Thema der «humanitas», und dieser Begriff ist das einzige Regulativ für Goethe.

Die Kraft dieser Idee der sühnenden und erlösenden Menschlichkeit ist der bewegende Punkt der Dichtung; darum ergreift Goethe das Iphigenien-Motiv. Aber gerade weil es in diese Idee gegossen wird, verliert es seinen antiken, euripideischen Charakter.

Die Achse der Goetheschen «Iphigenie» ist die Entsühnung des Fluchbeladenen Orest und damit des ganzen Tantalidenhauses durch die reine Menschlichkeit Iphigeniens. Diese Auffassung schliesst sofort das aus, was der antiken Tragödie wesentlich ist: das aussermenschliche, als Realität geglaubte und empfundene Schicksal und die entsprechenden äusserlichen Begebenheiten. Sie verlegt alle bewegenden Momente in die Seele der Menschen, macht sie problematisch, stellt sie auf sich selber. Der Tantalidenfluch liegt in der Seele Orests, und er äussert sich in Ausbrüchen tiefster Seelenpein und Wahnsinn. Ganz allein in Iphigeniens Seele aber vollzieht sich das Entscheidendste und Grösste des Geschehens. Die Seele der Heldin ist das Gefäss, in dem sich die ganze Handlung sammelt und im ungeheuren Konflikt des Parzenliedes entscheidet. Dieser Konflikt ist durchaus unantik. Die Stellung des griechischen Menschen zu Welt, Gott, Schicksal ist in der griechischen Tragödie absolut eindeutig: gegen diese das Leben des Einzelnen beherrschenden Aussenmächte gibt es nur ein Sichfinden oder Auflehnen. Damit ist das Leben entschieden.

Alles andere ist die komplizierte Seelenschichtung des modernen Menschen und seines modernen Weltaspektes; des Menschen, der sich als organisierten Kosmos fühlt, sich daher in der Welt gestalten und bewähren will, mit dem Schicksal in der eigenen Brust. Was in der Antike aussermenschliche Mächte waren, das zieht der moderne Mensch sozusagen in sich hinein, «verseelt» es. Die Konflikte um Sein oder Nichtsein werden innerlich. Euripides ist derjenige unter den antiken Tragikern, bei dem leise Ansätze derartiger Verinnerlichung der dramatischen Vorgänge vorhanden

sind. Die Vorliebe Racines für ihn erklärt sich damit. Er ist dieser besonderen Art wegen auch derjenige antike Tragiker, bei dem sich die Umformung des antiken zum modernen Menschen am ehesten vollziehen lässt.

Mit Goethes Modifizierung des Iphigienstoffes vom antiken Menschenbild zum modernen, haben wir nun den breiten Weg betreten, der zu Racine führt.

Racine ist es, der als erster in seinen Tragödien die Seelenwelt des modernen Menschen in die griechischen Gestalten gesenkt und sie zu Wesen eines neuen Dramas, eben des von ihm geschaffenen Seelendramas, gemacht hat. Immer und immer wieder wurde ihm dies, mit wenigen Ausnahmen, als gröbste Ungehörigkeit vorgeworfen. Goethe selbst hat noch in seiner Sturm- und Drangzeit gegen ihn und Wieland, der diese Racine-Tradition nach Deutschland führte, polemisiert .Er ahnte damals nicht, dass dieses heftig bekämpfte Kunstprinzip dasjenige seiner dichterischen Vollendung werden sollte. Er hat genau so wie Racine, und als erster nach ihm, aus dem griechischen Schicksalsdrama in der «Iphigenie» das moderne Seelendrama geschaffen, mit seinem fast völligen Mangel an äusserer Handlung, mit deren Verlegung in die Seele der Menschen, aber mit der Beibehaltung des antiken formalen Gewandes.

So lautet denn Schillers Urteil in einem Brief an Körner, dass die «Iphigenie» erstaunlich ungriechisch und modern sei;[41]) und in einem Brief an Goethe schreibt er: «... Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon (von der «Iphigenie») ausmacht ...».[42])

Ein anderes Urteil, das in der gleichen Richtung geht, dazu nun aber die Verbindung mit Racine bringt, steht in einer französischen Rezension der von A. Stapfer ins Französische übersetzten Dramen Goethes. Der Rezensent ist Ampère, und Goethe hat seine Kritik zum Teil übersetzt. Ueber die «Iphigenie» schreibt Ampère: «... In diesem Werk verhüllen sich ohne Widerrede die Gefühle einer völlig christlichen Zartheit, *und einer ganz modernen Fortbildung unter Formen, dem Altertum entnommen;* aber es wäre unmöglich, diese verschiedenen Elemente harmonischer zu verbinden. Es sind nicht nur die äusseren Formen der griechischen Tragödie mit Kunst nachgeahmt, der Geist der antiken Bildkunst in

[41]) Schillers Briefe; Krit. Gesamtausgabe Fr. Jonas Bd. VI, S. 335.
[42]) Schillers Briefe; Krit. Gesamtausgabe Fr. Jonas Bd. VI, S. 338.

durchaus gleichem Leben beseelt und begleitet mit ruhiger Schönheit die Vorstellungen des Dichters. Diese Conzeptionen gehören ihm und nicht dem Sophokles, das bekenne ich, ... aber ... was haben denn Fénelon und *Racine* getan? Wohl ist der Charakter des Alterthums in ihren Werken genügsam eingedrückt, aber hat auch der eine dort die Eifersucht der Phädra gefunden? *Unser Dichter nun hat wie sie gehandelt*, es war keineswegs in seiner Art, sich völlig in der Nachahmung eines Modells zu vergessen; er hat von der antiken Muse sich eindrückliche Accente zugeeignet, aber um den Grundsinn seiner Gesänge ihm einzuflössen, waren zwei lebendige Musen unentbehrlich: seine Seele und seine Zeit ...».[43])

Mit diesem Ungriechischen und Modernen ist untrennbar ein völlig verändertes religiöses Moment verbunden. Goethes «Iphigenie» und alle Tragödien Racines entspringen christlichem Boden.

Wir wissen, wie unlösbar das Werk Racines mit Port Royal verkettet ist: das Wesen seiner Kunst, dieses Streben nach Läuterung und Reinheit der Seele, das Ethos des Verzichtes ist *das* Geistesgut der Jansenisten.

Und Goethe? Nicht umsonst tritt ihm bei der Betrachtung einer heiligen Agathe von Raffael das Bild seiner Iphigenie vor den Geist. « ... Ich werde ihr», (der Heiligen) schreibt er über dieses Bild-Erlebnis, «im Geist meine „Iphigenie" vorlesen und meine Heidin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte».[44])

Und eine Heilige ist Iphigenie wirklich. Als die einzig reine, schuldlose Seele steht sie in ihrem fluchbeladenen Geschlecht. Sie fühlt in sich die Sendung, ihr Haus zu retten, zu erlösen, und sie vermag es auch. Unantastbare Wahrhaftigkeit und Entsagung sind die Zeichen ihres christlich-religiösen, heiligen Charakters.

Was für Iphigenie gilt, das gilt für die ganze Handlung: die Erlösung vom Fluch und die Sühne der Schuld haben tiefe religiöse Bedeutung, und durch das Anklingen der Idee vom stellvertretenden Leiden wird das innerste Mysterium des Christentums in die Handlung verwoben.

Dieses Element in den Tragödien Goethes und Racines macht, dass wir in ihnen die wahrhaft humanistische Tragödie besitzen: die Verbindung des Antiken mit dem Modern-Christlichen. Die beiden Komponenten des Begriffes einer abendländischen Huma-

[43]) Goethe; W.-A. I Bd. 41 (2), S. 189—190.
[44]) Goethe: W.-A. I Bd. 30. S. 167.

nität sind zu einer restlosen und schönen Harmonie im tragischen Kunstwerk vereinigt.

Das ist die umfassendste Verbindung von Racine mit Goethe, diejenige von abendländischer Kulturbedeutung. Was jahrhundertelanger Traum war ist hier in Erfüllung gegangen.

Es fehlt in dieser Brücke zwischen dem deutschen und dem französischen Tragiker noch ein stützender Pfeiler.

Goethe hat in Iphigenie und Thoas einen sittlichen Zug gelegt, welcher seit Italien das grosse Regulativ seines Lebens wird: den *Verzicht*.

Goethes titanisch-heroischer Anspruch an die Welt senkt sich nieder, wandelt sich in unbeirrbare Selbstbescheidung. Die verpflichtende geistige Allseitigkeit in der Begrenzung wird das neue sittliche Prinzip. Rom macht aus Goethe erst den Staatsmann und den Dichter, indem es ihm doppelten Verzicht auferlegt: Verzicht auf die Alleinbeherrschung des Lebens durch die Kunst — und Entsagung auf die bildende Kunst zu gunsten der Dichtung.[45])

Dieses Ethos wird von nun an zum Thema seiner Kunst: in «Iphigenie», in «Tasso», in «Nausikaa».

Iphigenie, dieses Bild reinster Menschlichkeit, ist voller Entsagung. Sie hat auf die Rückkehr in die Heimat verzichtet, ihr fremdes Schicksal tragen gelernt.[46]) Verzicht und Resignation auch angesichts des Schicksals, wenn es sie scheinbar nicht ihre läuternde Sendung erfüllen lassen will.[47]) Entsagung auch bei Thoas. Sein Wesen und Leben wird nur dadurch bestimmt. In schmerzvoller Ueberwindung seiner selbst gibt er die Frau preis. Ein resigniertes «Lebt wohl» ist Thoas' letztes Wort — auch zugleich das letzte der Tragödie. Dieser Schluss findet nirgends in der ganzen tragischen Literatur einen Widerhall *ausser in Racines «Bérénice»*. Aus einer geisterhaft gleichen Welt, aus einer Lage, die bei allem faktischen Unterschied in Begründung und Ziel doch eng verwandt ist, tönt das «Hélas» des entsagenden Antiochus die Antwort. Verzicht — das ist die Sphäre Racines. Es ist der schwere Grundakkord seines eigenen Wesens und aller seiner tragischen Gestalten. In diesem einen Punkte sind alle Helden und Heldinnen von Goe-

[45]) Man erinnere sich des ausschliesslichen Studiums der bildenden Künste auf den ganzen italienischen Reise.

[46]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 3.

[47]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 73—75.

thes klassischen Tragödien die Doppelgänger von Racines Menschen. Sie alle verzichten auf etwas, das man nennen kann, wie man will. Letzten Endes entsagen sie dem Zufälligen, Zeitlichen, Irdischen um des Ewigen willen.[48])

Goethe und Racine sind die grossen Entsagenden, und mehr als alles andere macht dies die beiden Dichter zu geistigen Brüdern.

Sollte es da nicht auch unter ihren tragischen Menschenbildern verwandte geben? Sehen wir uns in dem ganzen Kreis der tragischen Dichtung um, und suchen wir ein Gegenbild der Goetheschen Iphigenie. Wo fänden wir es in der alten oder neuen Dichtung, wenn nicht in *Monime aus Racines «Mithridate»*. Sie ist die Schwestergestalt der Iphigenie. Bei allem tatsächlichen Unterschied in Zweck und Ziel des Geschehens, in der sprachlichen Kolorierung, überhaupt in Ton und Haltung, stehen sich doch die beiden Frauengestalten erstaunlich nahe hinsichtlich des tragischen Weltaspektes, in dem sie leben.

Monime ist «eines der entzückendsten Geschöpfe der Racineschen Sehnsucht nach Griechenland und nach züchtiger Weiblichkeit».[49]) Schon diese Formulierung, Monime als Ausdruck der Sehnsucht nach Griechenland, lässt auf Goethes Iphigenie blicken; sie gibt ja ihrer Sehnsucht nach Griechenland in den ersten Versen Ausdruck. Dass sie damit sagt, was Goethe in der Seele brennt, bedarf kaum noch einer Erwähnung. Monime ist Griechin, eine königliche Gefangene in Pontus, im barbarischen Land. Eine seelische Hoheit sondergleichen, der milde Glanz des heimatlichen Kulturlandes, die feierliche Würde hoher Geburt und der Fluch des Schicksals, der auf ihrem Haus lastet und es untergehen liess, umgibt sie. Wie Iphigenie das furchtbare Verhängnis des Tantalidengeschlechtes dem König enthüllt, so auch Monime den traurigen schicksalhaften Untergang ihres Hauses.[50]) Weniger stark als bei Iphigenie (weil nicht dies das Wesen der Handlung ist), aber doch eben lebendig, bewegt sie der Gedanke, ihrem Haus zu helfen, es wieder aufzurichten.[51]) Der grosse Unterschied ist dabei der, dass Iphigenie ihr mit dem Fluch der Götter beladenes Geschlecht durch ihre Schuldlosigkeit entsühnt. Monime aber den Vater an seinen

---

[48]) K. Vossler: Jean Racine, S. 42.
[49]) K. Vossler: Jean Racine, S. 112.
[50]) Racine; éd. Mesnard t. III, p. 33 v. 247 ff.
[51]) Racine; éd. Mesnard t. III, p. 34 v. 266 ff.

Feinden *rächen* möchte. Das sind allerdings historisch gegebene Verschiedenheiten, die sich nicht aneinander abwägen lassen; Hauptsache ist die Idee der Rettung, die in beider Seele liegt.

Wie Iphigenie, so bedrängt auch Monime in der Fremde eine Ehe mit dem wilden Barbaren. Sie würde sie eingehen, die Liebe zum Sohne niederkämpfend, weil dies ihr Schicksal ist, in das der Niedergang ihres Hauses sie hineinriss. Wie aber Mithridate barbarisch-verschlagen sie um ihr Herzensgeheimnis betrügt, ihre Menschen- und Frauenwürde damit verletzt, da widersetzt sie sich seinem Willen, wird ihrer eigenen Seele getreu, indem sie sich vor ihm zu ihrer Liebe zum Sohn des Königs bekennt: « . . . Nous nous aimions . . . Seigneur, vous changez de visage . . .».[52]) Sie weist es von sich, Mithridate zu täuschen. Für sie gibt es nur volle Wahrhaftigkeit. So legt sie ihr Geschick in die Hände des Barbaren, ihm überlassend, ob sie ihrer Neigung und Glückshoffnung entsagen und sich seinem barbarischen Willen fügen muss oder nicht. Ihre hohe Sittlichkeit und Reinheit des Herzens siegt. Die Menschenwürde, die schöne Seele der Griechin bändigt den Pontier. Er widerruft sein Gebot, sie zu vernichten, überwindet sich selber sterbend und segnet das, was ihm genommen wird — wie Thoas in der «Iphigenie».

Stellt sich dem gegenüber das Geschick und Wesen der Goetheschen Griechin nicht als das noch *stärker vergeistigte* der Monime dar? Erscheint die Priesterin Iphigenie, die Heilige, nicht als die verklärte Schwester der Racineschen Gestalt? Es scheint mir dies geradezu symbolisch darin gestaltet zu sein, dass Iphigenie alles Erotische fehlt, (überhaupt der ganzen Handlung, denn die Verbindung, welche Thoas begehrt entspringt nicht diesen Gefühlen[53]) wogegen die gallische Schwester in ihrer überhaupt viel erdhafteren, zum Teil geradezu realpolitischen Umgebung noch in diesen Verstrickungen bleibt. Diese werden aber sogleich vergeistigt, wenn man weiss, dass die Liebe bei Racine die Bedeutung von etwas Urgesetzlichem, Urtragischem im Welt- und Menschengeschehen hat und demnach in ihrem Grunde eine geistige Macht ist.

Monime hat nicht jene religiöse Sendung, aber als Charakter wäre sie dazu nicht minder angelegt. Iphigeniens Menschlichkeit giesst sich gleichsam segenspendend überall hin über ein dürres

[52]) Racine; éd. Mesnard t. III, p. 72 v. 1112.
[53]) Racine; éd. Mesnard t. III, p. 72 v. 1112.

Land. Sie hat die grausamen Sitten des Skythenlandes aufheben können, sie heilt den Bruder, löst den Fluch ihres Hauses, sie besiegt den Barbaren. Monime ist nicht so überfliessend; ihr Segen rinnt nach einer Seite: zur Humanisierung des Pontiers. Dadurch allein gewinnt dieser die ethische Grossheit des Unterganges.

Daher ist Monime, obschon das Werk nicht ihren Namen trägt, eine zentrale Grösse, wie Iphigenie in Goethes Tragödie. Man nehme sie weg, und der «Mithridate» wird zu einer äusserlichen, pathetischen Untergangsheroik, aber er ist keine Tragödie im wirklichen Sinne mehr.

Es gibt noch Einzelheiten der Uebereinstimmung: formal zum Beispiel die die Einheit der Zeit erweiternde Perspektive: Iphigenie ist schon lange Jahre im skythischen Land, Monime schon lange in Pontus. Die Heldinnen sind doppelt gebunden: an ihren Beschützer und Ernährer als dankbare, dem Untergangsgeschick entronnene Fremde — und an dessen Gegenspieler, den sie lieben, an dem ihr Glück hängt. Nicht zuletzt ist dies verpflichtend, dass in zwei *Griechinnen* Goethe und Racine ihr Ethos, ihr ideales Menschenbild gestalten.

Auch Goethes Thoas hat im «Mithridate» eine Entsprechung: eben im Helden selber. Aber Mithridate ist realer, wilder, wirklich noch Barbar, wogegen Thoas doch eigentlich nicht mehr unter diesen Namen gebracht werden kann. Die Sphäre Iphigeniens hat ihn gehoben. Ein wirkliches Barbarentum bricht aber nach der absoluten Ablehnung seiner Wünsche durch die Priesterin doch hervor, roh, hart, unberechenbar,[54]) und leitet die Handlung dadurch in den tragsichen Kreis. Dieses Moment findet in Mithridate seine Parallele, wenn er mit der List und rohen Heimtücke eines kulturfernen Kriegsungeheuers Monime in eine Falle lockt und dadurch den Angelpunkt der Tragik schafft. Aber Goethes Thoas ist wesentlich durch seine Stellung am Ende der Handlung bestimmt: seine Wandlung unter dem Ethos der Frau, seine Erhebung über sich selber, seine Selbstbesinnung, indem er allem Persönlichen, Irdischen entsagt, um Iphigeniens heiliger Sendung willen. Er ist einer der Verzichtenden auf alles Zeitliche um des Ewigen willen — wie alle Racineschen tragischen Helden.

Das Ende des Pontischen Königs ist in seinem Kern nicht verschieden vom Schicksal des Thoas: auch hier Selbstbesinnung,

[54]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 23—24.

Ueberwindung, Wandlung und Entsagung. In bildhafter Deutlichkeit wird dies durch die Widerrufung des für Monime bestimmten Giftbechers dargestellt.[55]) Diese Seelendramatik ist nun noch in einen grandiosen Geschichtsverlauf hineingestellt, der den realen Untergang des Helden fordert. Aber dies hat der inneren Bewegung, welche nicht Niederbruch, sondern Aufstieg über sich selber ist, nichts an. Es ist Untergangsheroik, an die äussere Handlung und an das Historische des Stoffes gebunden.

Haben wir jetzt Goethes «Iphigenie» mit Racines «Mithridate» in Verbindung gebracht, so müssen wir uns daran erinnern, dass Racine auch eine «Iphigénie» schrieb, die Goethe zweifellos kannte. Als Stoff konnte ihm die «Iphigénie en Aulide» kaum etwas bieten, wohl aber kann Racine durch sie Führer zur Form geworden sein. Verbindend ist bei beiden «Iphigenien» dies, dass sie auf Euripides zurückgehen, die alte Sage über Jahrhunderte hinweg in ihre Zeit nehmen und sie mit moderner Menschheitsproblematik erfüllen. Dies und die klassische Form sind die unmittelbaren Verbindungen zwischen der «Iphigénie en Aulide» und der «Iphigenie auf Tauris». Dass die beiden Dichter verschiedene Werke zu eigener dramatischer Schöpfung von dem Griechen übernehmen, ist nicht bedeutungslos für das Wesen ihrer beidseitigen Klassik.

Goethe wählt *den* Stoff, welcher den barbarischen Norden der südlichen Kultur der griechischen Welt gegenüberstellt (wobei natürlich nicht Euripides diese Tendenz unterzuschieben ist), und nicht den, welcher sich geschlossen unter griechischem Himmel abspielt, wie in der «Iphigénie en Aulide». Aus seiner Sehnsucht nach der griechischen Antike, als einer Welt der Heilung und Hebung der Menschen zu ihrem wahren Sein, formt sich Goethe, der kaum aus den Fesseln des Titanismus gelöst ist, das Bild Griechenlands als das einer S e n d u n g. Iphigenie heilt den kranken Orest und bringt dem barbarischen nördlichen Land Kultur und Sittlichkeit. Goethe dramatisiert damit das Werden der Klassik als Ueberwindung eines dunklen, nicht menschenwürdigen Prinzips durch das ideale Menschenbild, durch den Geist des Griechentums. Racines «Iphigénie» ist in dieser Hinsicht völlig «zwecklos». Diesem Stoff kann keine Sendung entnommen werden; er ist in seinem Griechentum etwas ganz in sich Geschlossenes. Und als solcher wird er nun von Racine aus der griechischen Klassik in die fertige,

[55]) Racine; éd. Mesnard t. III, p. 92.

in jenem grossen ökumenischen Zusammenhang ererbte französische Klassik herübergeholt, aus dem Gefühl einer der griechischen ganz konformen Welt.

Die «Iphigénie en Aulide» besitzt meines Erachtens doch *eine* Gestalt, welche in Goethes Werk grundsätzlich ein Widerspiel hat. Gemeint ist jene seltsame Figur der *Eriphile* bei Racine — und bei Goethe *Orest* vor der Heilung durch die Schwester. Beides sind Menschen, welche ein dunkles, grausames Schicksal in sich tragen und bewegen. Wie auf Orest, so lastet auch auf Eriphile der Fluch der Götter: sie ist die Frucht einer sträflichen Verbindung zwischen Mensch und Gott. Und ähnlich der grausamen Verkettung der Vergehen im Tantalidengeschlecht, so trägt auch sie, gleichsam als Erbe ihres schuldigen Geschlechtes, in unausweichbarer Gesetzlichkeit eine perverse Liebe zu ihrem Erzfeind Achill im Herzen. Achill, der ja doch der andern, Iphigenien, gehört. Auch sie muss schuldig werden, ihr gärendes Leidenschafts-Schicksal in der Brust will es. Sie wird zur Ansagerin und Spionin und wird danach fast bis zum Wahnsinn von den Furien, von ihren Gewissensqualen und Seelennöten verfolgt. Aber der Tat folgt die alles auslöschende Sühne: bei Orest durch die reine Schwester, hier durch den Tod.

Diese Verbindung zieht, wie bei aller natürlich sich ergebenden Verschiedenheit des Geschehens doch die Heraufbeschwörung des Missgeschickes, der Weltaspekt in seiner tragischen Bewegung von Schuld und Sühne übereinstimmend ist.

Die Brücke Euripides zwischen Racine und Goethe, die wir schon einmal erwähnten und jetzt eben wieder bei den beiden Iphigenien sahen, wird um vieles sinnvoller und unmittelbarer, wenn wir an *Racines Prosaplan einer «Iphigénie en Tauride»* denken. Damit steht er nun im selben Raum wie Goethe. Warum es nur bei einem Plan des ersten Aktes blieb, ist nicht zu sagen. Dass es am persönlichen Analogiepunkt gefehlt hätte, ist kaum anzunehmen; denn alle Herausgeber und Kritiker sind sich darüber einig, dass dieser Stoff ein so typisch Racinescher sei, dass ohne Zweifel ein Werk von grosser Schönheit entstanden wäre. Mangel an Teilnahme ist es also nicht, der das Werk nicht reifen liess. Dagegen beweist auch der Umstand, dass die «Iphigénie en Tauride» sogar früher konzipiert wurde als die «Iphigénie en Aulide».[56])

---

[56]) Racine; éd. Mesnard t. IV, p. 4 (notice).

Wenn wir diesen französischen Plan betrachten, so müssen wir uns gestehen, dass Goethe und Racine diesen tragischen Raum mit gar nicht so verschiedenen Intentionen betreten haben.

Verbindend ist, wie immer, das eine: die Umstilisierung des antiken Geschehens ins moderne Seelendrama. Bei beiden soll Iphigenie in eine Verbindung mit dem Barbaren treten; mit Thoas bei Goethe, mit dessen *Sohn* bei Racine. *Diese* Gestalt trägt das Moment der Liebe, die, zum Unterschied von Goethe, hier sicher wichtig hätte werden sollen.

Eines ist bei dieser Liebe ausgeschlossen: dass sie nur galantes, epochebedingtes dramatisches Zubehör ist. Sie hat, wie immer bei Racine, ihre tragische Schwere und ist zutiefst mit der Handlung, als ein ihr Notwendiges, verbunden, nicht anders als sie es in ihrer gedämpften und modifizierten Art auch bei Goethe ist.

Auch bei Racine geht von der Griechin eine sittigende Wirkung aus: nicht auf den König selber, aber auf dessen Sohn. Er verabscheut die Menschenopfer, er hat selber geholfen, die beiden griechischen Fremdlinge gegen das eigene barbarische Volk zu verteidigen. Uebereinstimmend ist bei beiden Dichtern auch die Füllung des ersten Aktes mit der Ankunft der Fremden und der Forderung, sie zu opfern.

Kommt uns eigentlich der Vertraute des Königs in der «Iphigenie» Goethes nicht als eine sehr französische Reminiszenz vor? Jedenfalls hat auch Racines Thoas seinen Vertrauten, dessen Name aber im Plan noch nicht feststeht.

Endlich sei noch auf eine merkwürdige Gedankenanalogie hingewiesen: im zweiten Auftritt des vierten Aktes heisst es bei Goethe in jener Verzögerung des Opfers: «Beschleunige das Opfer, Priesterin! / Der König wartet und es harrt das Volk . . .».[57])

Bei Racine steht: « . . . Quoi? Madame, vous êtes encore ici! Ne devriez-vous pas être dans le temple . . .».[58])

Damit stehen wir an der Grenze einer Vergleichsmöglichkeit. Diese Einzelheiten haben überhaupt hier nicht wesentlichen, sondern nur bekräftigenden Charakter. Es sind Stützen der grossen Entsprechungen in Thema, prinzipieller Behandlung und in der Bedeutung des Iphigenienbildes.

---

[57]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S.

[58]) Racine; Mesnard t. IV, p. 12.

Diesen Ausführungen sollen nun noch einige Bemerkungen von kompetenter französischer Seite beigefügt werden; sie sind nicht uninteressant.

Paul Mesnard, der die kritische Racine-Ausgabe besorgte, meint nämlich in seiner «notice» zum Iphigenienplan: «... Elle (la tragédie de *Goethe*) eût été un digne objet de comparaison avec celle de Racine, si notre poète avait donné suite à son projet. *Mais en face d'un chef-d'œuvre de Racine, Goethe aurait-il eu la pensée d'engager la lutte?* Quoi qu'il en soit, dans la voie qu'il a suivie, il aurait couru peu de risque de se rencontrer avec le tragique français. S'il y a quelque chose dans sa pièce qui, au premier abord, rappelle notre théâtre, c'est seulement l'amour de Thoas pour Iphigénie. A cela près, l'élément moderne, qu'on y distingue sans peine, est tout allemand...».[59])

Dieser viel zu enge, zu philologische Standpunkt, der über selbstverständlich daseiende, mit Händen zu greifende Verschiedenheiten hinweg den grossen verbindenden geistigen Bogen nicht sieht, der allerdings auch nicht so offen da liegt, ist bei einem Vergleich von Goethe und Racine, der immer eine geistesgeschichtliche Bedeutung hat, nicht haltbar. Es sei hier wieder auf R. A. Schröder hingewiesen, bei dessen grosser Schau sich eine grundsätzliche Entsprechung von Goethe und Racine in Bezug auf die Iphigenien, die Mesnard leugnet, ohne weiteres ergibt. — Im übrigen geht es niemals an, Racine als nur französisch, Goethe als nur deutsch zu betrachten. Beide sind von allgemeiner Gültigkeit, übernational. Wie könnten sie anders klassische Dichter im wahren Sinne des Wortes sein? Von der formalen Seite der «Iphigenie» und deren möglichen Beziehungen zur französischen Tragödie wird später noch die Rede sein.

Wir wenden uns nun von der «Iphigenie» zum andern Monument der Goetheschen Klassik: zu «Tasso».

Die tiefste Weisheit der Weimarischen Wandlungszeit ist die Anerkennung einer ausserindividuellen Wirklichkeit als einer grossen Gesetzlichkeit. Sie ist ein Ganzes nicht im Sinne eines verletzenden Zwanges, sondern einer so und nicht anders sein sollenden Harmonie, eines in Gerechtigkeit geregelten Organismus, gegen dessen ewigen Gang und immanentes Mass sich das Individuum

---

[59]) Racine; Mesnard t. IV, p. 8.

nicht auflehnen soll und auch nicht kann. Dieses Gesetz senkt sich in Goethe und formt in ihm den *Willen zum Mass*. Damit spricht er dieser Macht ihre unbedingt herrschende Geltung zu.

Wie dieser Gesetzlichkeit nun begegnet wird, in freier entsagender Unterwerfung oder durch Untergang in fordernder Selbstbehauptung, das ist in «Iphigenie» einerseits, in «Tasso» andererseits gestaltet. Tasso lässt erkennen, dass « . . . Wert und Sinn des eigenen Daseins erkauft werden müsse durch schwere Opfer, durch Verzicht auf irgendein höchstes Gut oder irgendeine höchste Kraft . . .».[60])

Es ist der Sinn und Wert des «Tasso», dass sein ungezügelter, in alle Höhen schweifender Geist, seine ganze schöne Geniewelt an der hart und in völliger Gleichberechtigung ihr entgegengestellten gesetzvollen Wirklichkeit innerlich zerbrechen muss. Gundolf nennt das Werk ein «dichterisches Totenopfer».[61]) In diesem Ausdruck haben wir einen glücklichen Wegbereiter zum Vergleich mit unserem französischen Tragiker. Es braucht nach den oben gemachten allgemeinen Betrachtungen wohl kaum noch besonders betont zu werden, dass der «Tasso» und die tragische Welt Racines innerlich zusammengehören. Wir benötigen dazu noch nicht einmal des entscheidendsten Gewichtes, dass wir nämlich in der Prinzessin die zweite Schwestergestalt zu einem Frauenbild Racines besitzen: zu Bérénice. Eben diese Tragödie möchten wir nun dem «Tasso» gegenüberstellen.

Die Bérénice-Welt ruht auf denselben schroffen Gegensätzen wie die des «Tasso»; auf der einen Seite der Geist der Wirklichkeit, das Weltgesetz, noch stärker als bei Goethe konkretisiert im römischen Staatsgesetz, in einer öffentlichen, nationalen Forderung an den einzelnen Menschen. Auf der andern Seite steht die ebenso berechtigte, weil ebenso ewig gesetzmässige Liebe, diese ganze Welt des subjektiven Gefühls, des Temperamentes, der reichen, ursprünglichen Menschennatur schlechthin. Es sind zwei sich völlig in der Schwebe haltende Gewichte, deren Kampf daher eine umso tiefere Tragik erzeugt. Es steht in der «Bérénice» genau so fest wie im «Tasso», dass Herz und Gefühl sich opfern und aufgeben müssen, um des Gesetzes, um des geregelten grossen Wirklichkeitszusammenhanges willen, der plastisch in der römischen Staats-

[60]) Fr. Gundolf: Goethe, S. 325.

[61]) Fr. Gundolf: Goethe, S. 329.

ordnung und im römischen Staatswillen dargestellt ist. Das Gesetz muss siegen, das einzelmenschliche Wollen und Glückseligkeitsstreben muss geopfert werden in einem steilen Gang zur Höhe des allgemeingültigen menschlichen Ethos: zur Entsagung und zur Einfügung in das Gesetzliche und Ewige. Damit wird in der «Bérénice» erfüllt, was im «Tasso» Forderung ist und die andere Lösung erfährt: das Zerbrechen am Wirklichkeitsgesetz. Dieses Ende taucht für eine kurze Zeit als Möglichkeit auch in der «Bérénice» auf,[62]) aber der schwere Gang zum grossartigen Verzicht ist doch das Endgültige. Wir sehen: der tragische Weltaspekt ist hier wie dort derselbe; die Idee des Gesetzlichen und Ewigen im Weltverlauf als unbedingt siegendes Prinzip im Menschenleben stellen Goethe und Racine als Regulativ für das einzelne Individuum auf. Die Reaktion der Menschen auf diese Idee ist verschieden bei Goethe und Racine. Die der «Bérénice» entsprechende Lösung hat Goethe in der «Iphigenie» vollzogen. Die des «Tasso» ist vergleichbar derjenigen in der «Phèdre».

Die Genesis des «Tasso» zeigt, dass die Urfassung zur Hauptsache den tragischen Konflikt in der Liebe Tassos zur Prinzessin begründet und darstellt. Goethes Bildungsprozess, der Wille zu Beschränkung und Mass, ist der Grund der Umarbeitung und der Boden, aus dem das neue tragische Element in der Gestalt Antonios emporwächst. Tasso und Antonio heisst nun der grosse Gegensatz. Wenden wir uns von da zu Racine. Titus und Bérénice sind die grundsätzlich entsprechenden Gestalten zu Tasso und Antonio. Titus und Antonio sind über alle äusseren Verschiedenheiten hinweg wesensverwandte Menschen. Sie leben beide den Grundgedanken des Werkes, der die tiefste Erkenntnis ihres Schöpfers ist: die Entsagung. Beider Leben ist die Frucht bewusster Beschränkung, freier Eingliederung in die grosse Notwendigkeit der Welt. Nicht nur Antonio, sondern auch die Prinzessin folgt diesem Tenor der ganzen Tassodichtung. Sie ist eine Entsagende als Charakter, ähnlich wie Iphigenie. Das Leben hat ihr früh Grenzen auferlegt, und « . . . nun hab' ich überwunden . . .»,[63]) sagt sie, und eine Welt von Verzicht liegt in diesen Worten. Sie entsagt nicht nur dem Glanz und Glück des äusseren Lebens, sondern auch der Liebe zu Tasso.

[62]) Racine; éd. Mesnard t. II, p. 437—438 v. 1175 ff.
[63]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 177.

Diese Liebe ist eine mystische Verflechtung ihrer Seele mit der seinen. Ihr Gemüt ergriff ihn und wird ihn ewig halten.[64]) Mehr darf diese Liebe nicht sein, denn « . . . Viele Dinge sind's.

Die wir mit Heftigkeit ergreifen wollen;
Doch andre können nur durch Mässigung
Und durch Entbehrung unser eigen werden.
So, sagt man, sei die Tugend, sei die Liebe,
Die ihr verwandt ist . . .».[65])

Aber auch diese reine Seelenliebe ist nicht nur ein ruhig wärmendes Feuer. In den zehn Jahren ihres innigen Waltens hat sie in dieser ihrer Art eine elementare Gewalt und eine verzehrende Inbrunst erhalten.

Eine derartige Verkettung muss nun getrennt werden. Dem Schmerz dieser Forderung erliegt die Prinzessin beinahe.[66]) Die ganze Tiefe dieser Liebe flammt im Augenblick des Verzichtes gross auf. Jene Worte der Prinzessin «Ich muss dich lassen und verlassen kann Mein Herz dich nicht . . .»[67]) sind die schmerzliche Erfüllung der «römischen Forderung»,[68]) die an sie und Tasso ergeht. Wir haben soeben nicht ohne Absicht einen für Racines «Bérénice» geltenden Ausdruck hier gebraucht. Denn in jenen Worten der Goetheschen Prinzessin tönt geisterhaft verwandt die Stimme der Bérénice in den tragischen Tassoakkord:
« . . . et pour jamais adieu. — Pour jamais . . .
. . . Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous . . .».[69])
Ist es nicht, als ob diese Worte eine Auseinanderlegung jener wenigen, verhaltenen der Tasso-Prinzessin seien? Eines ist im andern enthalten, als ob die verwandte innere Situation der beiden Frauen mit magischer Kraft die dichterische Formulierung beherrscht hätte. Die Liebe der Prinzessin erscheint nicht weniger als Notwendigkeit wie die der französischen Königin. Die Trennung erscheint den beiden als etwas Unerhörtes, geradezu als Einbruch in den Ablauf der Weltordnung.

---

[64]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 180.
[65]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 150.
[66]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 235.
[67]) K. Vossler: Racine, S. 104.
[68]) Racine; éd. Mesnard t. II, p. 434 v. 1110 ff.
[69]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 181.

«Er scheide nur! allein ich fühle schon
Den langen ausgedehnten Schmerz der Tage, wenn
Ich nun entbehren soll, was mich erfreute.

Die Sonne hebt von meinen Augenlidern
Nicht mehr sein schön verklärtes Traumbild auf;
Mein erster Blick hinab in unsre Gärten
Sucht ihn vergebens in dem Tau der Schatten.
Wie schön befriedigt fühlte sich der Wunsch,
Mit ihm zu sein an jedem heitern Abend ...

Der Sonne Pracht, das fröhliche Gefühl
Des hohen Tags, der tausendfachen Welt
Glanzreiche Gegenwart ist öd und tief
Im Nebel eingehüllt, der mich umgibt . . .».

So tönt die Elegie der Prinzessin; und gedrängter, leidenschaftlicher, weniger poetisch schön ausgemalt, weniger in der Silberstiftzeichnung der Goetheschen Sprache. aber aus derselben Sphäre kommt die Gegenklage der Bérénice:

« . . . Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence et que le jour finisse
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus . . .».[70])

Bérénice steigt von dieser Klage in die einsame Höhe restlosen Verzichtes auf. Das Wort der Goetheschen Prinzessin «ich hab's überwunden» könnte nun auch über ihrem weiteren Leben stehen.

So kreisen die beiden Geschehen des «Tasso» und der «Bérénice», so unterschiedlich doch ihre äusseren Verläufe sind, um dasselbe Thema der grundsätzlichen Haltung des individuellen Geistes zu gesetzgebundener Wirklichkeit. Beide Lösungen setzen den Sieg des Allgemeinen über das Einzelne fest. Durch Entsagung auf alles subjektiv-Naturhafte, Triebhafte, soll sich der einzelne Mensch dem ausserindividuellen Organismus einfügen, unterstellen. Denn Dauer und Gültigkeit hat nur das Allgemeine und Ewige; und dessen habhaft zu werden, indem man sich zum wesenhaften Menschen erweitert und läutert, ist die Forderung. Wir übergehen

---

[70]) Racine; éd. Mesnard t. II, p. 434 v. 1113—1116.

einzelne teils sehr frappante szenische und sprachliche Entsprechungen.[71]) Sie sind nicht von absoluter konstitutiver Bedeutung für eine so weitschichtige Frage, wie die nach Goethe und Racine. Wir möchten dagegen versuchen, dieses Phänomen an Hand des «Tasso» noch in einen etwas grundsätzlicheren und weiteren geistigen Bogen zu spannen.

Die Gestalt des Antonio. Es scheint mir eine grosse Bedeutsamkeit darin zu liegen, dass sie in *Rom* zu dem wird, was sie ist. Dieser Umstand nämlich weist, wenn auch in einem ganz weiten, aber doch umfassenden Bogen, zu Racine. Es ist Rom, das Goethes «Tasso» zu seiner wahren Tragik führt — und es ist Rom, welches dem Gallier als Erbmasse zufiel, und die er geistig an sich zog wie kein anderer des Abendlandes. Um dieses Fluidum zu etwas Greifbarem zu verdichten, müssen wir hier an den Anfang dieses Kapitels erinnern. Wir haben dort die Ausführungen R. A. Schröders zitiert, welche als Goethes tiefe römische Erfahrung jene *Oekumene* nennen und als die umfassendste Verbindung von Goethe mit der ganzen französischen, im engeren Sinne Racineschen Geisteswelt auffassen.

Im «Tasso» lebt dieses ökumenische Prinzip — wie in den Tragödien Racines. Denn das Schicksal Tassos ist, wie Schröder es von dem der Racineschen Gestalten formuliert, «*die Vertreibung aus dem Paradies der gottgewollten Oekumene . . .*».[72]) Sie aber ist der höchste Sinn alles Daseins; die lebendige geistige Durchdringung und Verbindung der Welt, das einzelmenschliche, ganz organische Verbundensein mit ihr in ihrer ganzen Ausdehnung, kurz das Weltgefühl im tiefsten Sinne des Wortes. Aus diesen Bindungen hinausgedrängt zu werden, bedeutet tragisches Schicksal, Untergang.

Antonio und Titus leben in diesem ökumenischen Prinzip. Antonio, der Staatsmann, ist das fassbar gemachte Geistige und Politische dieses Begriffes. Wenn er in den wissenschaftlichen Darstellungen so oft als «Weltmann» Tasso gegenübergestellt wird, so liegt in diesem Wort eben mehr, als wir heute gemeinhin unter Weltmann und weltmännisch verstehen.

---

[71]) Man vergl. die Uebereinstimmung in Wort und Szenenfolge je in der 1. und 2. Szene des III. Aktes Tasso und des IV. Aktes Bérénice.

[72]) R. A. Schröder; Racine u. d. dt. Humanität, S. 44.

Dieselbe Verbildlichung des Begriffes haben wir vielleicht noch deutlicher in Titus, in diesem römischen Kaisertum mit seinen imperialistischen Ansprüchen. Der Begriff der Oekumene, dieses antik-griechisch-römische Erbe, den wir im «Tasso» als sublimierten grossen Nenner für Goethe wie Racine gefunden haben, führt aber nicht nur zu diesem Tragiker, sondern weiter zu der geistigen Grundhaltung der französischen Nation. Wenn wir diese ihrem Geisteserbe zufolge fassen wollen, so erscheint sie uns, ganz in die Enge gebracht, als eine im tiefsten Grunde *gesellige*. Es ist eine Stellung der *Mitte*, der allseitigen Durchdrungenheit und zugleich der Befriedung, gleichsam das Zentrum eines Kreises, dessen Gestalt sowohl das endlich Umfassende zeigt, als auch das Unbegrenzte. Aber immer ist es so, dass es keinen Punkt innerhalb dieses Kreises gibt, welcher nicht in Beziehung zu diesem Mittelpunkt und dadurch zu allen andern Punkten stünde. Das Bild des Kreises scheint mir den Begriff der Oekumene gültig darzustellen. Antonio besitzt jene Stellung der Mitte. Sie ist die Forderung an Tasso, der «Felsen, an dem er scheitert».

Es gibt aus Goethes italienischer Zeit noch ein Werk, das wir mit Racine in Beziehung setzen möchten: die «*Nausikaa*». Wir haben über ihren Quellgrund in Goethes Sizilien- und Homererlebnis schon gesprochen und haben gesehen, dass Goethe und Racine in der Nausikaa-Episode zusammentreffen. Bei Goethe verdichtet sich das Erlebnis zur schöpferischen Tat, bei Racine bleibt es bei den «Remarques sur l'Odyssée». Das hindert jedoch einen Vergleich nicht. Wie, unter welchen Gesichtspunkten fassen sie beide die Nausikaa-Episode auf?

Es ist aus allen remarques Racines zu sehen, dass nicht nur der Humanist, der feinnervige Philologe die Odyssee betrachtet, sondern dass vor allem jene Stellen ihm wichtig sind, in denen er Ausdruck menschlicher Seele, Ethos, Gesinnung findet.[73])

Das drängt sich ihm auf, was ihn selber am tiefsten bewegt, was in ihm den Dramatiker erfasst, das, welches seinem Geist, seinen Absichten Raum lässt; nicht das Epische also, sondern das Reich der bewegten Kräfte, der Geladenheit, der Konfliktsmöglichkeiten. Die Begegnung Ulysses' mit Nausikaa liegt *grundsätzlich* in diesem Raum, vor allem das Gespräch zwischen den beiden, das Racine so sehr bewundert.

[73]) Racine; éd. Mesnard t. VI, p. 57.

Das Verhältnis Goethes zu der «Nausikaa» ist im Grunde nicht anders. Es ist zum mindesten ebenso unmechanisch wie das Racines. Vom Anschauen der sizilianischen Landschaft, dieser mit Vergangenheit durchtränkten Erde, kommt Goethe zu Homer.

Das *Menschlich-Seelische* der Nausikaa-Episode verdichtet sich ihm zum dramatischen Gewebe, und dieses trägt wiederum das grosse Thema der *Entsagung*, sein Thema also. Mit welchem absolut *individuellen* Geist erfüllt damit Goethe die Homerische Welt! Die geistige Haltung dem Nausikaa-Problem gegenüber ist bei beiden Dichtern dieselbe. Der Zusammenhang vertieft sich noch bei der Betrachtung der Goetheschen Fragmente. Das Thema: die Liebe. Die Tragik: die Liebe kann nicht erfüllt werden; Nausikaa darf Odysseus, und Odysseus darf Nausikaa nicht besitzen, denn er ist gebunden. Eine Gesetzlichkeit zerschlägt das Glück und fordert Verzicht. Nausikaa folgt und geht in den Tod, in die letzte Entsagung.

Die «Nausikaa» wäre ein grossartiges Seelengemälde geworden. Der äusseren Handlung nach fast ein Nichts, innerlich aber erfüllt von tragischer und dramatischer Wucht. Die Handlung, wie wir sie aus den Skizzen ablesen können, ist grossartig einfach und fliesst in der unabänderlichen Folge eines gesetzmässigen Geschehens. Es gibt keine äusseren Mittel, die Tragik wächst allein in der Seele von Nausikaa und Odysseus. Vereinsamung und Verinnerlichung des tragischen Konfliktes löst die Menschen, soweit es abzusehen ist, ganz von irgendwelchen äusserlichen Bindungen, stellt sie vollkommen auf sich selber, macht sie zu tragischen Bildsäulen in einer breit gemalten griechischen Landschaft. Das Wesen dieser Tragik ist somit Resignation, Verzicht auf das höchste individuelle Glück in Anerkennung einer strengen gesetzlichen Wirklichkeit. Der Verzicht muss in völliger geistig-seelischer Klarheit geleistet werden, vor allem bei Odysseus. Für ihn ist es zum vornherein klar, dass er nicht bleiben kann, denn das gesetzliche Ziel seines Schicksals liegt anderswo. An den Grenzen einer innerlich, sittlich anerkannten Norm, die hier Pflicht, Bestimmung heisst, muss die Leidenschaft zerbrechen. Odysseus überwindet und nimmt Abschied; für Nausikaa gibt es nur den Preis ihrer selbst. Wo haben dieser Odysseus, diese Nausikaa ihre verwandten Gestalten, wenn nicht in Titus und Bérénice?

Die Uebereinstimmung der tragischen Schicksalsbestimmung dieser Menschen ist überraschend! Ebenso das Wie des seelischen Verlaufes. Schon allein das Thema der Liebe, rein der Liebe, verbindet Goethes Nausikaa-Fragment mit Racine. Weder war sie in «Iphigenie» und «Tasso» der alleinige Grund der Tragik, wie es nun hier und in Racines Tragödien der Fall ist, noch war sie je von der Auffassung, wie wir sie in der «Nausikaa» haben, getragen. Von allen klassischen Tragödien Goethes ist es das Nausikaa-Thema, das wir wohl am rückhaltlosesten mit Racine in Verbindung setzen können. Die Liebe hat bei Goethe, wie bei Racine, das Wesen einer elementaren Macht, einer Notwendigkeit. Wegen dieser Transzendenz kann sie, im Konflikt mit der realen Gesetzlichkeit der Welt, als reinste Tragik wirken. Sie bedeutet hier das tiefste Verhängnis, in welches die Menschen verstrickt werden können.

Hier wie dort muss sie um den Preis ihrer selbst eingehen in den Gang einer grossen Ordnung, in den sich Odysseus einerseits, Titus andererseits schon gestellt haben. Die Schwestergestalten, Bérénice und Nausikaa, erleiden und lösen die Tragik in gleichem Sinne. Vom Naturkind und dessen ganzer Innigkeit und Absolutheit der Liebe wandeln sie sich zur Heroine. Wenn Nausikaa in restloser Ueberwindung in den Tod geht, so ist das nur die äussere Darstellung eines seelischen Vorganges, der sich in Bérénice in gleicher Weise vollzog.

Allerdings ist Goethes «Nausikaa» Fragment, allerdings ist uns das Einzelne der Gesaltung und Führung der Seelenvorgänge, überhaupt die klare, detaillierte Zeichnung der Menschen nicht vor Augen, und es ist klar, dass wir Verschiedenheiten annehmen müssen. Aber die prinzipielle Konzeption des Stoffes, die Durchdringung des alten Motives mit der Idee der Entsagung, dazu noch die anfänglich skizzierte Haltung zum Vorbild Homer, das alles führt doch auf einem unmittelbaren Weg zu Racine.

Wir schliessen an diese Verbindungslinie noch eine andere: die Gestalt *Eugeniens* in der «Natürlichen Tochter». Sie hat ihr Spiegelbild in Racines «*Andromaque*». Wir müssen bei dieser Gegenüberstellung von der dramatischen Handlung, von der tieferen geistigen Intention der beiden Werke ganz abstrahieren. Goethes «Natürliche Tochter» hat einen andern gedanklichen Ursprung als

die Tragödien der italienischen Zeit. Die Darstellung wandelt ebenfalls auf andern Bahnen, die hier zu erörtern nicht der Platz ist.

Was Eugenie und Andromaque verbindet, das ist noch einmal das Aufklingen der Verzicht-Idee in Goethes Heldin, und der Raum, die Mächte, welche um diese beiden Schicksale kreisen.

Zwei Frauen hohen fürstlichen Standes, rechtlos beide, stehen als duldende, wehrlose Opfer inmitten entfesselter Leidenschaften. Andromaque ist der stille, alles über sich ergehen lassende Gegenstand grausamer Affekte. « . . . Es handelt sich zwischen den vier Hauptpersonen nicht, wie in der Wirklichkeit, um Macht und Geltung im vollen und staatsgeschichtlichen Sinn des Wortes, es geht um eine Machtpolitik der Herzen und Gemüter . . .», sagt Karl Vossler darüber.[74]) Bei Goethe haben wir diesen äusseren Kampf, aber er ist als geistiges Phänomen zu erfassen. Eugenie ist der stille, machtlose Spielball eines Aufruhrs von feindlichen Mächten rings um sie.

Für Andromaque und Eugenie gibt es nur Dulden. Jede Bitte um Recht und Wiederherstellung eines wirklichen «Lebens» sind fruchtlos. Trotzdem beide schwach sind, jeglicher Handlungsmittel entblösst, so tragen doch sie in dem ganzen Treiben finsterer Gewalten den inneren Sieg davon. Andromaque rettet sich aus ihrem qualvollen Schicksal durch Verzicht und Selbstopfer — Eugenie entsagt den Wünschen der Seele, allen Ansprüchen, überwindet sich selber. Die Ehe, welche sie am Schluss eingeht, wird beinahe als heilig betrachtet. Sie ist das in allem Ansturm der feindlichen Mächte Unantastbare, das Sichere, Dauernde, das Hohe, um welches man mit Königen rechten kann.[75]) Die Heiligkeit der Ehe ist auch einer der wichtigsten Züge in «Andromaque».

Es gibt auch formale Uebereinstimmungen: all das verbrecherische Getriebe, die Brutalität und Skrupellosigkeit ist durch die ganz ins Typische gehobene Sprache gedämpft und erscheint nur wie ein dunkler, bewegter Hintergrund. Dasselbe findet sich bei Racine: das Ringen geht hier in den auserlesenen Formen der Sitte des höfischen Wesens und in der entsprechenden sublimierten Sprache vor sich.

Die «Natürliche Tochter» hat noch eine sehr interessante stilistische Einzelheit, welche eine unmittelbare Uebernahme aus der

[74]) K. Vossler; J. Racine, S. 81.

[75]) Goethe; W.-A. I Bd. 10, S. 342—43, 347.

französischen dramatischen Technik ist, nämlich: einen gegenwärtigen Vorgang der Handlung durch den Boten oder Vertrauten *erzählen* zu lassen, statt ihn wirklich darzustellen. Es ist also die Verlegung der Handlung hinter die Kulissen. Am Schluss des vierten Aktes will Eugenie, um die Rettung aus der Entführung zu versuchen, sich an das Volk wenden; wir haben den Plan,[76]) die Ausführung aber wird durch die Hofmeisterin in zwei Versen erzählt:

«Und riefst du nicht das Volk zur Hilfe schon?
Es staunte nur dich an und schwieg und ging . . .».[77])

Dies ist allerdings nicht eine spezielle Racine-Reminiszenz, sondern formales Gemeingut der französischen Tragiker.

Damit haben wir nun Goethes hohe Zeit in seinen dramatischen Werken umsspannt und im Verhältnis zu Racines Tragödien darzustellen versucht. Handelte es sich dabei um Wesen und Gehalt der Werke. so fügen wir dem nun noch eine Betrachtung des Formalen und Stilistischen bei. Der Anspruch auf klassische Kunst schliesst ohne weiteres in sich das Moment der Form. So wird Goethes «Iphigenie» endgültig zum klassischen Kunstwerk mit der Umgiessung in die reine Versform. Wir haben in einem früheren Kapitel auf einen bedeutsamen, mitbestimmenden Grund dieser Umformung hingewiesen: es ist jene Forderung Wielands in seinen «Briefen an einen jungen Dichter», welche auf Grund von Racines tragischer Kunst den Vers, sogar den Reim in die dramatische Kunst zitiert. Wir wissen, dass daraufhin Schiller seinen «Don Carlos» rhythmisierte und Goethe an die Umformung der «Iphigenie» ging.

Es ist also bestimmt nicht allein der «Versuch einer deutschen Prosodie» von K. Ph. Moritz, Goethes Freund in der römischen Zeit, welcher der «Iphigenie» gehobene jambische Form gibt,[78]) sondern der Einfluss Racines durch den Mittler Wieland ist mindestens ebenso wichtig, wenn nicht primär. Dazu ist als sicher anzunehmen, dass Goethe in seinem bewussten Streben nach klassischer Form nicht an denen vorübersah, welche vor ihm als erste der modernen Zeit sich eine Klassik streng nach der Klassik der

---

[76]) Goethe; W.-Ausg. I.
[77]) Goethe; W.-Ausg. Bd. 10, S. 357.
[78]) Goethe; W.-Ausg. Bd. 30, S. 248.

Griechen formten, vor allem nicht an dem, der so sehr ein «Grieche» war, und der die antike Form in Vollendung gemeistert hatte.

Ferner dürfen wir das ganze Jugenderlebnis der französischen Tragödie, wie Goethe es in «Dichtung und Wahrheit» schildert, nicht vergessen.[79]) Solche Dinge, die, wie bei Goethe, derart ins Sprachgefühl übergehen und durch bewusste Erziehung noch darin bekräftigt werden, haften mit seltener Intensität in Gedächtnis und Gefühl. Dieses Moment scheint mir daher bei der formalen Wendung zum Klassischen nicht bedeutungslos zu sein. Das französisch-klassische Formprinzip hat zweifellos bei Goethe seine Geltung neben dem Einfluss der antiken Kunst. Den formalen Einfluss der französischen Tragödie, und zwar in diesem Falle unzweifelhaft den Racines, bezeugt die «Iphigenie»: der französisch-klassische Regelkanon ist streng gewahrt: *Einheit von Handlung, Ort und Zeit.*

Goethe schreibt in der «Italienischen Reise», «dass das Stück sich der Form nähert, die man im Griechischen, Italienischen und Französischen längst gewohnt ist und welche demjenigen noch immer am besten zusagt, welcher sich an die englischen Kühnheiten noch nicht gewöhnt hat . . .».[80])

Gegen die Einheiten hat Goethe, mit Ausnahme natürlich der relativ kurzen Spanne des Sturms und Drangs, nie polemisiert. «. . . es ist nichts gegen sie zu sagen».[81]) betont er einmal, wenn das Sujet einfach ist. Und in Versen von 1818 über die tragische Kunst heisst es:

> « . . . Doch musste sie bei Füll' und Reichtum denken
> Sich Zeit und Ort und Handlung zu beschränken.
> Der Gallier tat es wie's der Grieche that . . .[82])
> . . . . . .
> Dort wird Verstand gefordert um zu richten
> Ob alles wohl und weislich sei gestellt . . .».[83])

Als Gegensatz zum Gallier wird Shakespeare mit seiner völligen Freiheit gestellt; Shakespeare, der von Goethe nun als ein Irrlicht für das deutsche Theater betrachtet wird.[84])

---

[79]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 26, S. 140 ff.
[80]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 30, S. 260.
[81]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 42 (2), S. 159.
[82]) Der Herausgeber der W.:Ausg. bezieht diese Stelle spez. auf Racine.
[83]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 10, S. 279.
[84]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 40, S. 186.

In einem Gespräch mit Riemer endlich erhalten die Einheiten geradezu das Ansehen einer Notwendigkeit bei der Konzeption eines grossen dramatischen Gehaltes. Vom Beispiel Racine ausgehend, sagt Goethe hier:

« . . . Die dramatischen Einheiten heissen weiter nichts, als einen grossen Gehalt mit Wahrscheinlichkeit unter wenige Personen austeilen und darstellen.

So hat Racine den Gehalt des Tacitus in griechische Form gebracht . . .».[85])

Die drei Einheiten sind nur in der «Iphigenie» und in dem ihr geistig sehr nahe verwandten Elpenorfragment ganz durchgeführt. Im «Tasso» erfährt die Einheit des Ortes eine leichte Erweiterung, indem die Handlung wohl in ein und demselben Belriguardo spielt, aber in verschiedenen Räumlichkeiten desselben. «Nausikaa» hat einen Wechsel des Schauplatzes vom Strand zur Burg des Alkinoos, wogegen in der «Natürlichen Tochter», der sonst strengsten und theoretischsten aller Tragödien, Zeit und Ort weit auseinanderliegen.

Wenn wir Goethes «Iphigenie» auf die Handhabung der Regeln hin betrachten, so werden wir gewahr, welch organisches Gewand sie dem tragischen Gehalt sind. Sie bedeuten in keiner Weise einen unnatürlichen Zwang, sondern sie erscheinen als die ureigenste Kunstform des Dichters. Es gibt keinen modernen Klassiker, von dem ebendies zu sagen wäre, als Racine. Wir haben diesen Punkt anlässlich der «Hamburgischen Dramaturgie» zur Genüge beleuchtet. Es ergibt, nebenbei gesagt, eine interessante Konstellation, wenn wir bedenken, dass die «Iphigenie» in der Form des so scharf abgelehnten Racine noch zu Lebzeiten Lessings entstand, im selben Jahr wie «Nathan der Weise».

Es geht bei dieser stillen formalen Einwirkung Racines auf Goethe nicht nur um die drei Einheiten und damit vor allem um die «Iphigenie». Alle klassischen Tragödien Goethes haben zufolge der vollständigen Verinnerlichung, Verseelung des tragischen Geschehens einen äusserst kargen Bühnenraum; wenig Gebärde, wenig Schaubares, nichts theatralisch Wirksames.

In einer unerbittlich hellen und klaren szenischen Atmosphäre steht allein das W o r t des ganz nach innen gerichteten

---

[85]) Goethe; Gespräche, hrsg. v. Fr. v. Biedermann; Bd. II, S. 130.

Menschen. In Monologen und Dialogen zerlegen die Menschen mit dem Schicksal in der eigenen Brust sich, ringen nach Klarheit, denken. Man erinnere sich der Monologe Iphigeniens[86]) und vor allem Tassos.[87]) Stellen sich da bei dessen leidenschaftlichen Anklagen, Deutungen, Urteilen, Fragen nicht ohne Zwang jene Monologe eines Titus, Mithridate, einer Phèdre[88]) an die Seite? Hier wie dort dringen diese Menschen verzweifelt in sich, um zu einem Schluss, zu einer Klarheit zu gelangen; und dabei geschieht hier wie dort dasselbe: wie einsam aufgestellte «schwere» Plastiken beginnen diese Gestalten den strengen Bühnenraum auszufüllen, schwellen an, als ob sie Kräfte und Stoff von aussen in ihren abgemessenen Raum hineinzögen. Phèdre und Tasso sind in ihren Monologen beispielhaft dafür. Das Wort ist alles, die Gebärde nichts: in «Iphigenie» und «Tasso» das gezogene Schwert, in «Nausikaa» der Tod — bei Racine in «Britannicus» und «Mithridate» der Giftbecher und der Schwertstoss. Das Wort ist bei beiden so bis zum Rande mit tragischem Gewicht erfüllt, dass eine theatralische Darstellung eigentlich gar nicht mehr nötig wäre. Es ist diesem Wort Weniges durch Kunstmittel zuzufügen möglich. Als Klang und als Geist genügt es allen Ansprüchen des Dramatischen.

Idealisierung ist das Prinzip des klassischen Stils. Die Form und das Wort sind in besonderem Masse die Mittel klassischer Idealisierung. Der streng gehandhabte Vers zieht die Grenze zwischen Natur und Kunst. Er ist die gemeinsame Ebene aller Menschen, er prägt sie gleichmässig aus. Der Vers ist der idealische Rahmen, welcher nun mit entsprechendem Wortmaterial gefüllt wird. Goethes Sprache steht der Racines nahe an Einzigartigkeit der Reinheit und des Adels, der Plastik, welche jedoch ohne alle schwarz-weiss-Effekte gewonnen wird. Die Musik Mozarts drängt sich hier zum Vergleich auf. Von Mozart sagte Hofmannsthal einmal, er sei *geformte Seele*. Ist das nicht ein glücklicher Ausdruck für die Sprache sowohl Racines, als Goethes, vor allem, wenn wir bei diesem an den «Tasso» denken?

In diesem Werk gerade offenbart sich noch etwas: dass nämlich diese Sprache im Grunde unübersetzbar ist. Sie hat ein unveräusserliches Geheimnis der melodischen Kurve — genau wie die

[86]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. IV 1. 5.
[87]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. IV 3. 5.
[88]) Racine; éd. Mesnard t. III, S. 323—325, 343—344, 376—377.

Sprache Racines. Wer wollte bei diesem das Unvergleichliche von Ton, Rhythmus, Geist in dem Vers: «... La Fille de Minos et de Pasiphaé» wiedergeben? Ebensowenig kann von einer direkten Uebersetzung der «Athalie»-Chöre die Rede sein.

Bei aller sprachlichen Nähe von Goethe und Racine, die gerade durch diesen letzten Punkt bekräftigt wird, dürfen wir *den* Unterschied nicht übersehen, dass der Grund und Boden der beiden Ausdrucksweisen verschieden ist. Die Sprache Racines ist in ihrem Grundbestand die prosaische Umgangssprache von Welt und Hof, also die Sprache der Realität. Durch ein geistig-künstlerisches Wunder, das wir keinem zweiten Dichter zusprechen können, verlieren diese Worte irgend etwas von ihrer sozusagen profanen Bestimmung. Sie werden hoch, innerlich, auf eine Art entweltlicht, die dem geistigen Verlauf der Läuterung zu ursprünglicher Reinheit im dramatischen Geschehen entspricht. Aber dazu bedarf es eben keines besonderen Wortmaterials. Was da steht, könnte ebensogut in der prosaischen Rede stehen; auf das «Wie» kommt es bei diesem Verwandlungsprozess an. Da zeigt sich nun das Rätsel der Racineschen Satzkurve, der Melodie; das Geheimnis, das Wort vom *Geist durchleuchten* zu lassen und es dadurch auf eine idealisierte Höhe zu bringen, bei der ihm doch niemals der urlebendige, sinnliche Wert entgleitet. Es kann daher niemals sententiös und rhetorisch wirken. Die deutsche Klassik dagegen strebt gerade vom realistischen Weg gewissermassen zu einem sprachlichen Kothurn. Das Wortmaterial wird *erlesen* und verliert von seiner tragenden Erdnähe zu Gunsten der reinen *Idee*. Das trifft bei Schiller zu und vor allem beim Goethe der «Natürlichen Tochter». Hier stehen zum Beispiel Verse, die, wie bei Corneille, der geistigen Wortbedeutung das Uebergewicht geben und die körperliche daneben verschwinden lassen:

«... Was reizt das Auge mehr als jenes Kleid,
Das kriegerische lange Reihen zeichnet ...»[89])

Gemeint ist also das Wehrkleid, die Uniform. Solche Beispiele aus der «Natürlichen Tochter» liessen sich noch mehr anführen. Bei «Iphigenie» dagegen wird der naturhafte Boden noch nicht verlassen, wird doch Orests Wahnsinn dargestellt und die ganze Realistik des Tantalidenschicksals. (Bei der Wahnsinnsszene ergibt sich

[89]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 10, S. 300 (Natürliche Tochter II, 5).

übrigens eine interessante Uebereinstimmung der Durchführung des Kolorits und zum Teil des Wortlautes mit der Wahnsinnsszene Orests in Racines «*Andromaque*».)

Im «Tasso» ist die Sprache schon viel mehr nur geistig — und vor allem musikalisch. Sie fliesst stellenweise wie Musik, und damit hat sie eigentlich die letzte Konsequenz des Seelendramas erreicht.

Es würde sich für eine eingehende vergleichende Stiluntersuchung noch sehr Vieles ergeben, allein dafür reicht der Rahmen dieser Arbeit nicht. Das wäre Sache einer sicher fruchtbaren Spezialuntersuchung.

Eine letzte Orientierung über das Verhältnis von Goethe und Racine gewinnen wir nun noch, indem wir *Schiller* heranziehen. Wenn wir die Tragödien Goethes mit Schiller einerseits und Racine andererseits vergleichen, so können wir, ohne etwas zu konstruieren, sehen, dass der geistige Kraftstrom der Goetheschen Tragik seinen korrespondierenden Pol bei Racine findet und nicht in der Sphäre Schillers. Dieser neigt, als klassischer Dichter a priori, im Vergleich mit der französischen klassischen Tragödie viel eher zu Corneille, wenngleich er Racines «Phèdre» übersetzt und auch sonst mehrfach mit ihm in Verbindung steht, ja von ihm abhängig ist. Es ergibt sich also die Konstellation Racine-Goethe, Schiller-Corneille. Die Helden jener Tragödie sind duldend, leidend, in innerlicher Verstrickung, entsagend und sich läuternd. Ihnen fehlt die grosse ritterlich-pathetische Gebärde, das grosse, tönende Wort. Schillers Tragödie dagegen ist Ausdruck stolzer, willensstarker Mannhaftigkeit, heroischer Sittlichkeit. Seine Helden sind tätig, von durchdringendem Verstand. Schiller ist niemals als Schöpfer des «Tasso» oder der «Iphigenie» zu denken.

Wenn wir nun die ganze vergleichende Betrachtung überschauen, so ergibt sich uns deutlich das eine: die Wahlverwandtschaft Goethes und Racines. Wenn uns diese Herausschälung gelungen ist, so haben wir allerdings damit zugleich mehr gewonnen, als nur eben dieses spezielle Ergebnis.

Es stehen dahinter die grossen Gesamtwerte deutscher und französischer Klassik und mit ihnen deutscher und französischer Geistigkeit.

Da ergibt sich uns denn, dass beide klassischen Epochen, verschieden in der Wurzel, doch wesentlich dieselben Blüten tragen. Es eint sie nicht nur das, was jedem klassischen Streben eigen ist,

die Form, die Harmonie aller Teile, die Idealität des Gehaltes und des Stils, sondern eben jene ganz besondere Erfüllung der antiken Form mit der differenzierten, modernen Seelenhaltung. Diese humanitas ist überdeutsch, und sie ist überfranzösisch.

Es ist vielleicht ein etwas kühner Schluss, nun zu fragen, ob es denn nicht doch in den Wurzeln dieser Klassizität etwas Uebereinstimmendes gebe, da doch die Blüten nicht verschiedener Art sind? Das heisst, zu fragen, ob deutsche und französische geistige Grundhaltung doch nicht so heterogen sind, wie man anzunehmen pflegt? Es soll damit nicht etwa versucht werden, die ohne weiteres deutlichen Verschiedenheiten der dichterischen Persönlichkeiten Racine und Goethe und des deutschen und französischen Nationalgeistes zu leugnen. Die geschichtlichen und rein existenziellen Bedingungen schaffen immer und überall Abwandlungen, auch im Geistigen. Nur dürfen wir dabei nicht vergessen, dass nicht *darin* das geistige Urphänomen einer Gesamtheit oder eines Einzelnen liegt. Das ist transzendent, so dass wir es kaum nach seinen «oberflächlichen» Auswirkungen werden restlos messen und bestimmen können. Und diese Auswirkungen sind ferner nicht in sich starr, sondern über ihre Grenzen hinaus wandelbar, und zwar unter Umständen sogar so, dass das eine zum Entgegengesetzten dringt, wie die geheimnisvolle Bewegung des magnetischen Feldes. Das Prinzip des Ausgleichs von polaren Kräften ist ein Wesentliches nicht nur in der physikalischen Welt.

Wenn wir unser Problem in dieser Höhe fassen, so verliert es seine immer wieder und immer noch so gern unterstrichene feindliche Schärfe, und es scheint «... im letzten Grunde nichts als eine Akzentverschiebung» zu sein, «als solche allerdings von unabsehbaren Folgen ....».[90])

An diesem Punkt, der in sich die Summe der Untersuchung darstellt, ist es geboten, einen kurzen Ueberblick auf verschiedene Arbeiten zu werfen, die das Thema Goethe und Racine behandeln und das Geistesverhältnis der beiden zu erfassen suchen. Die wichtigsten von ihnen sind im Goethejahr oder unmittelbar nachher auf deutscher und französischer Seite entstanden. Es haben sich dabei zwei grundverschiedene Ansichten entwickelt, aber nicht etwa je nachdem sie von französischen oder deutschen Verfassern vorgetragen werden.

[90]) R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität, S. 33.

Die eine Richtung vertritt die *absolute Verschiedenheit* von Goethe und Racine — die andere ihre *tiefe Wesensverwandtschaft;* davon fasst eine kleine Sondergruppe die Zusammengehörigkeit im Sinne einer künstlerischen Abhängigkeit auf: Goethe als Jünger Racines.[91])

Vor allem vom Formalen ausgehend kommen diese Kritiker zu dem Schluss, dass Goethe immer mehr unter den Einfluss der französischen Tragödie zu stehen kommt, dass er direkt von Racine entlehnt, auch in sprachkünstlerischen Dingen.

Das Grundsätzliche der grossen Antithese wird vertreten auf Seiten der «*trennenden*» These durch *Leo Spitzer* und *E. Merian-Genast.*[92])

Die «verbindende», die Verwandtschafts-These bringen vor, zeitlich am frühesten, *Mme. de Staël*, welche Goethe in Frankreich als den *deutschen Racine darstellt,*[93]) dann aber vor allem die epochemachenden Schriften von *Karl Vossler* und *Rud. A. Schröder.*[94]) Auf ihre Darstellungen brauchen wir nicht nochmals näher einzutreten, da im Verlaufe dieser Arbeit mehrmals davon die Rede war. Wir erinnern nur stichwortartig daran, dass Vossler in Goethe, dem *religiös und ethisch ergriffenen Dichter, dem Unmittelbaren und Grossen, den geistigen Bruder Racines sieht.*[95]) Schröder baut auf diesem Fundament seine weitgeschwungene Brücke von einem zu dem andern, sie in ihren Pfeilern tief im Bereich des geistig und seelisch Absoluten verankernd.

Und nun die Gegenseite. *Leo Spitzer* findet die Wesensverschiedenheit zwischen Goethe und Racine, die er gleich zu Beginn seiner Untersuchung als Gegebenes proponiert, darin, dass *Racine*

---

[91]) H. Loyseau: Goethe et la France, Paris 1930. — H. Glaesener: Notes sur Goethe et Racine; Revue hebdomadaire, avril 1932. — Andler: Le théâtre de Goethe; Revue des deux Mondes, 1er octobre et 1er novembre 1932.

[92]) Leo Spitzer: Racine et Goethe; Revue d'Histoire de la philosophie et d'Histoire générale de la civilisation, publiée par la Faculté des Lettres de l'Université de Lille, fasc. 1, 15 janvier 1933. — E. Merian-Genast: Racine und Goethe (Ein Vergleich zwischen französischer und deutscher Klassik): Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 90. Jahrg. Bd. 168, S. 197 ff.

[93]) Mme. de Staël: De l'Allemagne; éd. Garnier I, p. 282.

[94]) K. Vossler: Jean Racine; Epochen d. franz. Literatur III/2, München 1926. — R. A. Schröder: Racine und die deutsche Humanität; Schriften der Corona II, München 1932.

[95]) K. Vossler: J. Racine, S. 155—156.

der Dichter der «grandes passions» und nur der ist, während das Wesen der Tragik bei Goethe in der sittlichen Läuterung, in der Zone vertrauender Menschlichkeit und Freundschaft besteht. «C'est le procès de la vie qui intéresse Racine, tandis que Goethe instruit un procès éthique . . .».[96])

Diese zwei Bereiche tragischen Geistes scheiden sich absolut. Die Verschiedenheit wird vom Verfasser bis in den letzten Charakterwinkel und das letzte stilistische Detail nachzuweisen gesucht. Sein Resultat ist der Gegensatz von «tragédie de la passion entravée» bei Racine und dem «drame des sentiments adoucis» bei Goethe, der «tragédie murant ses personnages dans l'isolement passionnel» einerseits — und des «drame de la confiance et du commerce aisé entre tous les hommes . . .» andererseits.[97])

Zu einer Verschiedenheit aus andern Gründen und in anderen Kategorien gelangt E. Merian in seiner Untersuchung. Merian anerkennt die äusserlichen Aehnlichkeiten der Form, die er aus der beiden gemeinsamen Quelle, der Antike, erklärt.[98]) und die Modernisierung der antiken Kunst sowohl durch Racine, als durch Goethe.[98a]) Aber im Wesen ihrer Tragik zeigt sich ihm nun die tiefe *Strukturverschiedenheit*. Der sittliche Wert im Drama Goethes, führt er aus, besteht darin, dass der Einzelne sich einem *individuellen* Gesetz unterordnet, derjenige des Racineschen Dramas darin, dass der Held sich einem *allgemeinen* Gesetz unterstellt.[99]) Von da aus stösst Merian zum Kernpunkt seiner Auffassung vor: «Die tragischen Gestalten Racines empfangen den Masstab ihres Handelns von der Gemeinschaft, der sie angehören, die Goethes tragen ihn in der eigenen Brust . . .».[100]) Daher erwächst die Tragik bei Racine aus einer «kritischen Situation», aus der Stellung der Personen und ihren Beziehungen zueinander. Bei Goethe aber entsteht sie aus einem «kritischen Moment in der Entwicklung des Helden».[101]) «*Der Träger der Racineschen Tragödie ist die Gruppe* in ihren *Beziehungen*, der des *Goetheschen Drama ein einzelner*

---

[96]) L. Spitzer: Racine et Goethe, p. 66.
[97]) L. Spitzer: Racine et Goethe, p. 73.
[98]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 200.
[98a]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 202.
[99]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 202.
[100]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 203.
[101]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 203.

in seiner *Entwicklung . . .*».[102]) Daher findet Merian die Charaktere Racines nur so weit modelliert, als es für die Beziehungen zu den andern Gestalten notwendig ist; « . . . Alle fügen sich ein in das Relief der Gruppe, keiner steht in runder Plastik vor uns . . .».[103]) Das Verhältnis Racine-Goethe wird also mit dem Gegensatz von gesellig-beziehungsreich — und einsam-menschlich in der Entwicklung, als der tragischen Sphäre des französischen und deutschen Dichters determiniert.

Merian verfolgt diesen Gegensatz bis in die Geheimnisse der Sprache und findet ihn hier dargestellt im *Dialog, als dem Ausdrucksmittel Racines* — im Unterschied zum *Monolog, als dem Goethes.*[104]) Er verfolgt ihn auch in die Tiefe, von der Ebene des Dramatischen in die des allgemein Geistigen, Weltanschaulichen stossend, und findet, dass dieser Gegensatz zwischen den beiden Tragikern aus einem «konstruktiven Weltbild» bei Racine und einem «organisch, aus der Natur erwachsenen» bei Goethe entstehe.[105])

Zu diesen zwei Abhandlungen ist zu sagen, dass es sehr gefährlich ist, die Kunst eines Racine und Goethe in den Rahmen fester Begriffe einzuspannen, in der Folge sie sogar mit einem Satz, sozusagen einer Moral, entsprechend zu umfassen, wie dies z. B. bei Merian geschieht.[106]) Es kann daher nicht anders sein, als dass Widersprüche entstehen; bei Spitzer z. B. der ganz ans Fundamentale seiner Auffassung streifende, dass «l'isolement passionnel des héros de Racine» etwas ganz anderes sei als die Goethesche Isoliertheit, «venant de l'irrationnel individuel . . .».[107]) Haben denn nicht die passions, gerade sie, notwendigerweise das Irrationale als Grund? Ein ähnlicher Punkt, wo das System wankt, bietet die «Bérénice». Da sie eben nicht durchaus in den Rahmen der passions passt, sogar das abgelehnte Prinzip des renoncement hat und im übrigen vom Verfasser «la plus racinienne des tragédies de Racine» genannt wird, ist sie einfach eine Ausnahme. Nichtsdestoweniger muss sie vorher als Beispiel für die These der passions figurieren.

---

[102]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 203.
[103]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 205.
[104]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 206—207.
[105]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 220.
[106]) E. Merian: Racine und Goethe, S. 203.
[107]) L. Spitzer, p. 71.

aber sie werden sehr an der Oberfläche abgelesen. Es gibt ausser diesen zwei wichtigsten noch mehr solche unklare und kranke Punkte, sogar solche, die den ganzen Gedankengang in Frage stellen: « . . . Les personnages ne se rattachent à aucune théorie morale, ils s'étalent devant nous comme le *répertoire brut de la réalité biologique* . . .»,[108]) heisst es z. B. über den französischen Tragiker. Wenn dem so wäre, dann ist für so etwas überhaupt der Begriff Tragödie unmöglich. Racines Werk ist aber Tragödie, hohe Tragödie, so muss sie wohl *Geistiges*, Ethisches besitzen.

Die beiden Begriffe des «Geselligen »und «Einsamen» als Ausdruck französischen und deutscher Geistes haben schon viel Schiefheit in Vergleiche über französische und deutsche Kunst gebracht. Es hat damit wohl bis zu einem gewissen Grade seine Richtigkeit, aber man darf *nichts verabsolutieren*. Wir haben es in der Literaturwissenschaft mit lebendiger Materie zu tun, mit Menschen, und das sind keine mathematisch berechenbare Grössen. Darum ist, abgesehen von vielen Dingen, die meines Erachtens nicht stimmen (vor allem auch in der sprachlichen Untersuchung, welche das Mass der Zurückhaltung in der Deutung leider sehr übertritt), der Ansicht Merians entgegenzuhalten, dass das Thema Racine und Goethe, und der wichtige Untertitel diese strenge Einseitigkeit nicht vertragen. Keiner lebt und gestaltet nur in der Welt der Beziehungen, keiner nur in der Einsamkeit, sondern es hat wohl jeder das eine wie das andere. Das Beziehungshafte bei Racine ist gewiss etwas Grundlegendes, aber Wesen, Bedeutung und Wirkung sind viel tiefer zu sehen, als auf der Szene und in der dramatischen Technik. Der Schluss der Abhandlung weicht plötzlich etwas merkwürdig von der «scheidenden Richtung» ab zur überbrückenden. Die Verschiedenheit, so heisst es, trennt nicht, sondern sie führt zusammen, denn es ist nicht eine gradmässige Verschiedenheit, sondern sie zeigt die verschiedene, aber gleichwertige Erscheinung der europäischen Klassik in der Verbindung des Antiken mit dem Christlichen. Warum nun die Brücke über die Kluft? Sie bleibt im blossen Wort, wirklich verbindend wird diese Schlusswendung nicht, darf es schliesslich auch nicht als Folgerung der Abhandlung.

Das Verhältnis Goethe-Racine bewegt sich nach 1788 in andern Bahnen. Es wird zur realen Auseinandersetzung mit ihm in

---

[108]) L. Spitzer, p. 68.

Uebersetzung, in der dramatischen Theorie in Verbindung mit Schiller, in — wenn auch sparsamer — Kritik, und dann vor allem im Rahmen einer allgemeinen Renaissance der französischen haute tragédie durch die Leitung und Reformierung des Weimarer Theaters.

Im Jahre 1895 veröffentlichte Bernhard Suphan im Goethe-Jahrbuch erstmals eine Racine-Uebersetzung Goethes.[109]) Es sind die *Chöre aus der «Athalie»*, welche Goethe im Frühjahr 1789 übertrug. Der Zeitpunkt kann uns nach den voraufgegangenen Untersuchungen nicht wundern. Es ist eigentlich die organische Fortsetzung der Zeit der klassischen Dramen. Racine tritt damit sozusagen persönlich in Goethes innersten Kreis, nachdem vorher sein Kunstgeist aus der Ferne wirksam war.

Die Veranlassung zu der Uebersetzung bietet Goethe eine «Athalie»-Uebersetzung von C. Fr. Cramer, welche von Schulz vertont wurde.[110]) An Joh. Fr. Reichardt, den Komponisten seiner «Claudine von Villa Bella», schreibt Goethe darüber: « . . . Zu Schulzens Athalie habe ich Worte untergelegt, das heisst zu den ausgezeichneten Chören. Nach und nach thu ich wohl zum Ganzen. Cramers Unverstand geht über alle Begriffe. Es ist sonderbar, dass die Deutschen mit mancherley Kräften und Talenten so wenig Gefühl vom *Gehörigen in den Künsten haben* . . .».[111])

Die Uebersetzung bedeutet also eine «Rettung» Racines. Als solche setzt sie eine persönliche Neigung Goethes zu Racine und der «Athalie» voraus. Anders wäre der Plan, das ganze Werk zu übertragen, nicht gut zu erklären. Ein Zeugnis dafür findet sich in einem Brief von J. J. Ampère, in welchem als Auszug eines Gespräches mit Goethe über die französische dramatische Kunst tatsächlich steht: « . . . *il admire ‚Athalie' et goûte ‚Bérénice'* . . .».[112])

Der Brief an Reichardt ist die Manifestation des in Italien endgültig gestalteten Goetheschen Kunstwillens. Die *Gehörigkeit* in der Kunst ist nun seine höchste Forderung. Das heisst: vollendete Harmonie aller Teile, Uebereinstimmung von Gehalt und Form, Idealität, Schönheit, kurz, restlose, in sich selber selige Geschlos-

---

[109]) Ebenfalls abgedruckt Goethe; W.-Ausg. I Bd. 53, S. 97—98.

[110]) «Athalie», ein Trauerspiel mit Chören; nach Racine von C. Fr. Cramer, die Musik von Schulz, Kiel 1786.

[111]) Goethe; W.-Ausg. IV Bd. 9, S. 129.

[112]) Goethe; Gespräche; Gesamtausg. v. Biedermann III. Bd., S. 882.

senheit. Das ist der künstlerische Kanon, den Goethe sich in Italien aus der antiken Kunst erwarb. Der vielbewunderte Apoll von Belvedere scheint geradezu die Sätze jenes Briefes inspiriert zu haben.

Keinen Sinn für dieses Gehörige zu haben und es demnach, wo es sich im fremden Kunstwerk findet, nicht im andern Idiom ebenso gehörig ausdrücken zu können, das wirft er Cramer und *allen Deutschen* vor.

Damit wird Racine indirekt die Erfüllung dieses höchsten Kunstgedankens Goethes zugesprochen; er ist der Vertreter *der* hohen Kunst, wie Goethe sie konzipiert.

Und nun die Uebersetzung selbst. Sie folgt nach dem Abdruck des Goethe-Jahrbuches hier ganz:

(I) Durch alle Welten reicht
Die Herrlichkeit Jehovas.
Betet an unsern Gott,
Rufet an seine Kraft!
Sein Reich bleibt auf der Erde
und im Himmel gegründet.
Gesang! Gesang!
Bringe Lob ihm und Dank![113])

(II) O Gesetz das göttlich uns gebeut!
Welche Weisheit, welch erhabne Güte!
Euer Verstand, euer Gefühl
Ruft euch zu:
Gebt euch hin
Diesem Herrn.
Euer Herz und Gemüth.[114])

(III) Beglückt! tausendmal
Das Kind das sich der Herr
Zu seinem Dienst erkor.[115])

(IV) Mit Tränen
O mein Gott!
Mit Entsetzen
Bestrafe den Frevelnden

---

[113]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 623, v. 322—324.
[114]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 625, v. 347—350.
[115]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 651, v. 786—787.

Der nicht dem heiligen Tempel
Mit Ehrfurcht naht,
Jeden Tag dich verehrt.
Nur für uns ist Gesang,
Nur für uns, die du wählest,
Als die Erben deines Reichs.
Nur für uns ist Gesang
Zu erhöhn
Deine Kraft, dein Reich und Herrlichkeit.[116])

(V) O wenn des Herren Stimme tröstlich erklänge
Und unser Herz
Seine Worte vernähme,
Wie die zarte Blüte
Am frühen Jahr
Kühler Thau Morgens labt.[117])

(VI) O Versprechen! O Bedräun
O finsterstes Geheimniss.
Wie viel Weh
Welches Glück!
Kündet an
Dieses Wort.
Erwartest du nach diesem Feuergrimm
So viele Vaterhuld?[118])

(VII) Hinaus. erwähltes Volk
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Ist euer Fürst. Ist Gott
Für den ihr streiten sollt.[119])

Goethes Uebersetzung umfasst nur die Chöre, nicht auch die Gesänge der Einzelstimmen; und die Chöre sind überdies nicht vollständig. was aber mit der Musik im Zusammenhang steht.

Die Uebersetzung mutet stellenweise eher wie eine hymnische Nachdichtung an denn als reine Uebersetzung. Aber es ist doch

[116]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 652—53, v. 827—832.
[117]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 668, v. 1135—1138.
[118]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 672, v. 1211—1215.
[119]) Entspricht Racine, Mesnard III, p. 685—86, v. 1463—1467.

Uebersetzung, und zwar geniale. Goethes Verse sind im Gegensatz zu denen Racines nicht mehr durch Reim und festen Versfuss gebunden (fest bei diesen Gesängen dahin modifiziert, dass Racines Verse ein Minimum und Maximum von Hebungen haben, nämlich drei und acht. Goethes Verse sind freie Rhythmen, die auch nur zwei Hebungen besitzen können).

Wenn wir uns aber die deutschen Verse laut vorsprechen und danach die französischen, so hören wir mit Erstaunen, dass Gang und Melodie des Goetheschen Rhythmus fast überall dem von Racine entspricht. Zum Beispiel:

«Tout l'univers est plein de sa magnificence».

Goethe:

«Durch alle Welten reicht
Die Herrlichkeit Jehovas.»

oder:

«Que du seigneur la voix se fasse entendre . . . .

Goethe:

«O wenn des Herren Stimme tröstlich klänge . . . .

Das erste Beispiel hat bei Goethe zwei abgesetzte Verse, aber gelesen klingen sie genau so wie der französische Sechsheber. Sogar die Silbenzahl ist genau gleich, ebenso hat die Zäsur denselben Platz.

Noch frappanter sind folgende Verse der Uebersetzung:

Racine:

«Que de maux, que de biens, sont prédits tour à tour!»

Goethe legt diesen Vers in vier zweihebige auseinander:

«Mit viel Weh	(Que de Maux
Welches Glück	que de biens
Kündet an	sont prédits
Dieses Wort!»	tour à tour)

Hier ist Rhythmus, Sprachkurve, Silbenzahl analog; und, wenn wir die ersten zwei Hebungen betrachten, sogar die Silbenschwere. Und trotzdem ist nichts von Zwang in Goethes Versen. Sie sind als deutsche Verse so schön und dem Gedanken so unbedingt angemessen wie die französischen.

Goethe sucht seine freien Rhythmen, wenn immer es möglich ist, genau dem französischen Rhythmus anzugleichen: also Entfernung und enger Anschluss in kunstvoller Verbindung, welche

die Nuancen des Sinnes schon allein durch den Gang des Verses zu fassen vermag. Diese Möglichkeit wird noch dadurch erhöht, dass es Goethe gelingt, das *Gewicht* eines Verses oder auch nur einzelner Worte in seiner Sprache einzufangen; so zum Beispiel die Wucht jenes Anrufes an den strafenden Gott:

«Mit Tränen
O mein Gott!
Mit Entsetzen
Strafe den Frevelnden . . .».

zu Racines

«Qu'ils pleurent, *ô mon Dieu*, qu'ils frémissent de crainte.»

Die Ausdruckskunst Goethes in dieser Uebersetzung, die Wortkunst im eigentlichen Sinne, steht in derselben Bewegung der scheinbaren Entfernung und innigsten Nähe. Ja gerade durch die Entfernung von einer äusserlichen Uebereinstimmung des Wortlautes, die zum Teil überhaupt nicht möglich ist, erreicht Goethe eine Wiedergabe des tiefsten Sinnes der betreffenden französischen Worte. Es ist genial, wie er zum Beispiel einen unübersetzbaren Vers, wie diesen

«Son Empire a des temps précédé la naissance . . .»

fasst mit

«Sein Reich bleibt auf der Erde
Und im Himmel gegründet . . .».

Damit sind freilich nur die ersten zwei Worte «übersetzt», und dennoch (oder gerade dadurch) ist der unvergleichliche Vers voll und ganz in die deutschen Worte gebannt. Sie haben die Unendlichkeit und Ewigkeit der Gottheit und den Atem universaler Grossartigkeit.

Die lapidare Wucht dieser Gesänge ist in einzigartiger Weise wiedergegeben und damit, ohne dass Goethe etwas anderes aus der «Athalie» übersetzt, die Atmosphäre der ganzen Tragödie mit hinein verwoben. Karl Vossler sagt, dass die Stimme der Athaliemenschen über Jahrhunderte streicht;[120]) und dies gerade haftet an den deutschen Versen. Wie leicht wäre es, hier in ein hohles, tönendes Pathos zu verfallen, in ein blosses Wortgepränge mit Hyperbeln. Noch an zwei andern Versen entfaltet sich die Aus-

[120]) K. Vossler: J. Racine, S. 133.

druckskunst Goethes zu besonderer Grösse. Es sind wiederum zwei Verse, die einer Uebersetzung durchaus unzugänglich erscheinen. Die Stelle lautet:

«Que du Seigneur la voix se fasse entendre,
Et qu'à nos cœurs son oracle divin
Sont ce qu'à l'erbe tendre
Est, au printemps, la fraîcheur du matin».

Goethe übersetzt:

«O wenn des Herren Stimme tröstlich erklänge
Und unser Herz
Seine Worte vernähme.
Wie die zarte Blüte am frühen Jahr
Kühler Thau Morgens labt . . .».

Es kommt auf die zwei letzten Verse an. Da zeigt sich das unendlich feine Sprachgefühl Goethes, wenn er das französische «herbe» mit «zarter Blüte» übersetzt. Eine wortwörtliche Uebertragung wäre hier durchaus fehl. Ebenso vollendet ist die Wiedergabe von «fraîcheur» mit «kühler Thau». Diese zwei Ausdrücke tragen die Verse und geben ihnen das sinnliche Gefühl morgendlicher, kühler Unberührtheit. Sie haben die bestrickende Süsse und Keuschheit des Tones der Einzelgesänge, die unmittelbar auf diesen ersten Chor folgen.[121])

Schade, dass Goethe diese mit göttlichem Segen erfüllten Naturgesänge nicht übersetzt hat. Aber die zwei vorhergehenden Verse, welche ihr Gepräge tragen, reihen sich in ihrem deutschen Wortlaut den französischen schwesterlich ein.

Und noch etwas: obschon sie ganz in Sinn und Melodie der Racineschen Vorlage aufgehen, sind sie doch echt Goethisch: hat denn dieses «Kühler Thau Morgens labt» nicht ganz den Ton und Gang, das Schwebende, Silberstiftartige des

«Füllest wieder Busch und Thal . . .»?

So ist diese Uebertragung etwas ganz Eigenes, und doch wird Racine dabei nicht um eine Schattierung Abbruch getan. Die Racineschen Verse finden in Goethe nicht nur den genialen, formenden Kunstsinn, sondern ihr Geist fällt auch auf Erde, die ihn mit ähnlichen Kräften trägt. Es ist Umsetzung des Geistes in deutsche

---

[121]) Racine, Mesnard t. III, p. 624, v. 323—331.

Form, und zwar so, dass die Forderungen des deutschen Sprachgeistes restlos erfüllt werden. Daher ist die Uebertragung schön an sich. Dass noch dazu der Sprachgeist des Originals zum grossen Teil genau erfüllt wird ist unveräusserliches Geheimnis Goethescher Schöpferkraft.

Die Uebersetzung der «Athalie»-Chöre ist der Beginn der kritischen Wertung und Betrachtung Racines durch Goethe. Aus der vergangenen Weimaranerzeit gibt es an Urteilen ausser jenem im «Wilhelm Meister» nichts. Alle Zeugnisse über Racine in Briefen, Gesprächen, Tagebüchern, Schriften datieren seit Beginn der neunziger Jahre, seit dem Bunde mit Schiller und der Uebernahme der Theaterleitung. Diesen Dingen wenden wir uns jetzt zu. Die Bedeutung der französischen Klassik für Goethes «italienische» Tragödien hat eine interessante Fortsetzung theoretischer Art im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. Die Frage geht dort um Wesen und Grenzen von epischer und dramatischer Dichtung. Als Definition der Tragödie kristallisiert sich, zweifellos von Goethe getragen, dies heraus:

... Die Tragödie stellt persönlich beschränktes Leiden vor. ... *den nach innen geführten Menschen,* und die Handlungen der *echten* Tragödie bedürfen daher nur *wenigen Raums* ...».[122])

Diese Bestimmung ist nichts anderes als die theoretische Begründung und Unterbauung der Goetheschen Seelendramen, und sie ist damit nicht aus dem Zusammenhang mit Racine lösbar. Ein Zeugnis, das diese Folgerung deutlich als Realität darstellt, besitzen wir in einem Gespräch Goethes mit Schütze. Es heisst dort: «... So sagte er einmal zu mir: Ich weiss nicht, ob nicht die Franzosen mit ihren klassischen Trauerspielen auf dem rechten Wege waren. — Er sprach vielleicht (so meint nun Schütze) in *seinem eigenen Interesse,* da er selbst durch seine ruhige epische Natur die Richtung bekommen hatte, dass er die handelnden Personen in seinen Dramen ohne viel Geräusch ihr Inneres ... in ausführlichen Regeln gegen- und nebeneinander sich aussprechen liess ...».[123])

Die Schlussbemerkung des Gesprächspartners spricht das aus, was Goethe nie deutlich von sich selber erklärt, nämlich das Bewusstsein der Uebereinstimmung seiner Art der Tragödie mit derjenigen der älteren französischen Richtung. Jener schon zitierte

[122]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 41 (2), S. 221.

[123]) Goethe; Gespräche; Ges.-Ausg. v. Biedermann Bd. II, S. 240.

Brief aus Rom über die «Iphigenie»[124]) spricht ja wohl ein solches Bewusstsein aus, aber nur in Hinsicht auf die Form mit ihren drei Einheiten, die ja nicht allein das Wesen des beginnenden und vollendeten Seelendramas bei Corneille und Racine ausmachen.

In die gleiche Richtung könnte man noch ein Zeugnis stellen: es ist ein in französischer Sprache abgefasstes Verzeichnis seiner Werke für den Grafen St. Leu, für Louis Bonaparte, ehemaligen König von Holland.[125]) Goethe hat mit ihm übrigens, laut Tagebuch-Eintragungen, das französische Theater durchgesprochen.[126]) Leider ist der Inhalt dieses Gespräches, wie noch anderer über dieses Thema, nicht bekannt.[127])

Das Verzeichnis lautet: « Ouvrages poétiques de Goethe. *Stella* tragédie selon les règles. / Iphigénie en Tauride. tragédie en cinq actes *tout afait selon les règles.* / Le Tasse. Tragédie selon les règles».[128]) Es ist trotz dieser frappanten Formulierung immerhin noch die Frage, ob diese Bezeichnungen nicht, wie das Goethe-Jahrbuch meint, ein freundliches Eingehen auf die Betrachtungsweise des Franzosen sind.[129]) Einzig in diesem Briefwechsel mit Schiller und in der Mitteilung an Reichardt anlässlich der «Athalie»-Uebersetzung wird Racine in grundsätzliche künstlerische Probleme und Ueberzeugungen einbezogen. Eine Auseinandersetzung mit Racine in der systematischen Art, wie sie etwa in der Gottschedzeit und bei Lessing üblich waren, gibt es bei Goethe nicht. Wir haben über den Grund einleitend gesprochen. Es ist noch beizufügen, dass Goethe in künstlerischen Dingen eben keine so theoretische Natur ist wie etwa Schiller. Etwas wie ein System in Bezug auf die französische Tragödie bringen die Theater-Reformbestrebungen in Weimar. In diesen Bestrebungen, von 1798 an, nimmt Racine mit der ganzen französischen klassischen Dramatik eine ganz besondere Stellung ein. Er wird unter speziellen Tendenzen gefasst, bekommt eine besondere Bedeutung zugemessen. Allerdings als Einzelerscheinung der französischen Kunst tritt er nicht bei Goethe,

---

[124]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 30, S. 260.

[125]) Vgl. Goethe; W.-Ausg. III Bd. 9, S. 91, 93, 95.

[126]) Goethe; W.-Ausg. III Bd. 9, S. 86.

[127]) Goethe; W.-Ausg. III Bd. 3, S. 279. 149, 390.

[128]) Goethe-Jahrbuch XV. Bd. 1894, S. 18.

[129]) Vgl. dagegen H. Morsch in der Deutschen Vierteljahrs-Schrift für Lit. Gesch. Bd. IV 1891, S. 80 ff.

dem Urheber der Reformidee des Theaters, auf, sondern erst in deren Uebernahme durch die «Phädra»-Uebersetzung Schillers. Nicht Racine, sondern Voltaire ist lebendiges Mittel in Goethes Neuerungen. Aber der ganze Geist dieser Theaterbestrebungen, diese Aufnahme des Weges zur französischen dramatischen Kunstform hin umfasst auch ihn.

Die Neuerungen setzen ein in den Jahren 1798/99 gegen das herrschende Repertoire und die herrschende Schauspielkunst, d. h. gegen den Naturalismus. «Der Naturalismus und ein loses unüberdachtes Betragen», schreibt Goethe in dieser Zeit an Schiller, «kann nicht weiter gehen. Von Kunst und Anstand keine Spur . . .».[130]) Die Schauspiel- und Theaterkunst im engeren Sinne steht in schroffer Diskrepanz zu Goethes klassischen Schöpfungen und Schillers «Wallenstein», der 1798 inszeniert werden soll. Dort das Streben nach höchster Idealität der Kunst — hier eine theatralische Manier, welche das gerade Gegenteil davon ist. Höchste Kunstmässigkeit allein ist aber zur Darstellung höchster Klassizität berufen. Aus der naturalistischen Stufe zum hohen Stil muss also die Weimarische Theaterkultur, die Schauspielkunst geführt werden. In Deutschland fehlt dazu die Tradition. *Frankreich* wird zur Führerin nach dem erstrebten Ziel.

Der Herzog, immer ein Bewunderer der französischen dramatischen Kunst, nimmt die Bewegung auf, indem Goethe auf seinen Wunsch die Uebersetzung des Voltaireschen «Mahomet» unternimmt. Der Herzog hofft, dass dieses Werk « . . . eine Verbesserung in der Epoche des deutschen Geschmacks machen werde . . .».[131])

Das entscheidende Moment aber, das die bewusste Orientierung nach der französischen Bühne bringt, ist der berühmte Brief *W. v. Humboldts* über das Pariser Theater. Goethe veröffentlicht ihn als Programm in den «Propyläen».[132]) Der Pariserbrief ist nicht nur von Bedeutung für die neue Aera der Schauspielkunst in Weimar, sondern er lenkt automatisch den Blick auch auf die französische tragische Kunst an sich. So schreibt Goethe an Humboldt: «. . . Dieser Aufsatz, welcher sehr zur rechten Zeit kam, hat auf mich und Schillern einen besonderen Einfluss gehabt und unser Anschauen des französischen Theaters völlig ins Klare gebracht.

[130]) Goethe; W.-Ausg. IV Bd. 4, S. 19.
[131]) Briefe des Herzogs Karl August v. Sachsen an Knebel und Herder.
[132]) Propyläen 1700 Bd. III.

Durch eine sonderbare Veranlassung übersetzte ich den «Mahomet» des Voltaire ins Deutsche. Ohne Ihren Brief wäre mir dieses Experiment nicht gelungen, ja ich hätte es nicht unternehmen mögen . . .».[133])

Und an Schiller berichtet Goethe in ähnlichem Sinne: «. . . Seitdem mir Humboldts Brief und die Bearbeitung «Mahomets» ein neues Licht über die französische Bühne aufgestellt haben, seitdem mag ich lieber ihre Stücke lesen . . .».[134])

Die beiden Briefstellen zeigen deutlich, dass die neue Anschauung der französischen Tragödie eine positive ist. Nehmen wir noch dazu, was Goethe an Humboldt schreibt: «. . . Ich beneide Sie um Ihre Abende im französischen Theater und um den Anblick so manches guten alten und neuen Kunstwerkes . . .».[135]) Das beweist, dass für Goethe nicht nur das rein Theatermässige der französischen Dramatik, sondern auch ihr geistiges Wesen bedeutungsvoll und eine aktive Kraft geworden ist. Racine wird in diese allgemeinen Anschauungen mit eingeschlossen.

Noch ein Punkt des Humboldtschen Briefes wird durch Goethes Bejahung für seine Auffassung sowohl der französischen Tragik an sich, als auch ihrer schauspielerischen Seite wichtig. Humboldt schneidet das subtile Thema der «Natur» in der dramatischen Kunst an. Er stellt fest, dass Natur die erste Forderung der Kunst sei, dass dies *aber ein relativer Begriff sei und jede Nation sich ihren eigenen gebildet habe.* Jede nennt dasjenige Natur, was ihr natürlich ist. Wenn nun auch dem deutschen Geschmack die französische Kunst unnatürlich erscheint, so ist sie doch dem Franzosen durchaus angemessen.[136]) Humboldt hat damit im Geiste der Herderschen Humanitätsbriefe ein befreiendes Wort gesprochen, das durch Goethes Publikation und freudige Bejahung dieser Epoche im Weimarer Theaterkreis seine besondere Bedeutung verleiht. Die französischen Tragiker werden dadurch rehabilitiert.

Alle diese Dinge stehen, wie gesagt, in zweiter Linie, als Folgen der Bestrebungen, welche der Schauspielkunst gelten. Die Ausführungen des Humboldtbriefes gehen dahin, die Schauspielkunst als das sehr wesentliche Zubehör eines Dramas aufzufassen, da sie in

---

[133]) Goethe; W.-Ausg. IV Bd. 14, S. 209.
[134]) Goethe; W.-Ausg. IV Bd. 14, S. 203.
[135]) Goethe; W.-Ausg. IV Bd. 14, S. 180.
[136]) W. v. Humboldt; Gesammelte Schriften Bd. III, S.

hohem Masse imstande ist, eine aesthetische Wirkung hervorzubringen, den gewissen Kunstglanz auszubreiten, der jedem dramatischen Kunstwerk, vor allem aber dem klassischen, notwendig ist. Der Reichtum und die Schönheit des Rhythmus, die sinnliche Wirkung der Diktion muss durch die Kunst des «Zeichens», die Haltung und den Ton gestaltet und gehoben werden. Erst dann bekommt das Kunstwerk ein ihm notwendiges und wesentliches Gepräge, den «feinen glänzenden Hauch». Besondere Bedeutung legt Humboldt bei einer vollendeten Schauspielkunst, wie eben der französischen, dem Moment des Malerischen und Plastischen bei. Die Wirkung dieser Künste muss sie erstreben.[137]) Bewegte Plastik, bewegte Malerei ist also das Ideal Humboldts, und es ist ihm am französischen Theater aufgegangen. Wie sollte es nicht Goethes freudige Bejahung finden, dem die bildende Kunst seine zweite Seele ist.

Dieses Programm einer Idealisierung der Schauspielkunst beginnt Goethe nun für das Weimaranertheater zu verwirklichen. Als erster Schritt muss die «sehr vernachlässigkte, ja von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Declamation wieder in Aufnahme» gebracht werden.[138]) Da es jedoch der deutschen Bühne an Werken hohen Stiles fehlt, um daran diese neue Darstellungskunst zu erlernen, überträgt man französische Dichtungen; Goethes, Schillers, Gotters und Bodes Uebersetzungen dienen der Theaterreform. Die rein aus solchen Motiven der Theaterpraxis unternommenen Uebersetzungen, vor allem die Goethes und Schillers, tragen doch eine noch tiefere Bedeutung in sich und ringen dem deutschen Dichter eine Anteilnahme ab, die über das Bühnentechnische hinausgeht. Goethe betont ausdrücklich, und Schiller folgt ihm praktisch darin dass er den «Mahomet» nicht nur «ins Deutsche, sondern, wo möglich für die Deutschen übersetzen möchte . . .».[139]) Das heisst, dass er in der Uebernahme französischen Kunstgutes nicht nur eine Schulung formaler Art sieht, sondern den Deutschen auch den Geist der französischen klassischen Kunst nahe bringen will.

Goethe also übersetzt Voltaire. Die Wahl war vielleicht nicht ganz frei; es war die Erfüllung eines ausdrücklichen Wunsches Karl Augusts.

---

[137]) W. v. Humboldt; Ges. Werke Bd. III, S. 153.
[138]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 40, S. 74.
[139]) Goethe; W.-Ausg. IV Bd. 14, S. 209.

Es mag aber auch schon damals jene Wertung Voltaires mitgespielt haben, welche dann später in den «Anmerkungen zu Rameaus Neffen» niedergelegt ist; dass er nämlich der Prototyp französischen Geistes und französischer Kunst sei.[140])

Allerdings spricht Goethe ihm die «Vollendung in der Ausführung»[141]) ab, ein Moment, welches gerade jetzt, wo es auf «Kunst» und Vollendung des Kunstmässigen ankommt, doch ausserordentlich wichtig ist. Ohne Zweifel hätte Racine dem Zwecke besser entsprochen. Warum Goethe, der Schöpfer der «Iphigenie» und Verkünder hoher Klassizität, gerade den Epigonen seinen Bestrebungen dienstbar macht, ist im Grunde etwas seltsam. Der vollendete französische Klassiker dagegen wird von Schiller und A. Bode übersetzt.

Von Bodes beiden Uebertragungen, dem «*Bajazet*» und «*Mithridate*»,[142]) war es mir nur möglich, den ersteren zu finden; es kann also nur von ihm die Rede sein, wobei wohl angenommen werden darf, dass Allgemeines der Form, des künstlerischen Niveaus überhaupt beim «Mithridate» nicht wesentlich verschieden sei.

Bode übersetzt in fünffüssigen Jamben. Was seine Arbeit von der Schillers unterscheidet, ist nicht nur der eminente künstlerische Unterschied, sondern der Umstand, dass Bode sich durchaus nicht getreu an das Original hält. Er stellt Szenen um, lässt Einzelnes weg, fügt Regiebezeichnungen ein, herrscht also ziemlich willkürlich über das Werk.

Gelingt es Schiller, fast Vers für Vers im engsten Anschluss an das Original in eine organische, schöne, wirklich deutsche Sprache zu giessen, so schaltet Bode ganz frei, gibt nur den Sinn und meist auch den nur ungefähr wieder, selten aber steht er im Einklang mit dem französischen Werk. Er vermag es sozusagen nie, aus einem Alexandriner einen fünffüssigen deutschen Vers ganz wortgetreu zu formen, wie dies Schiller tut. Er verfällt sogar öfters in die Art Gottschedischer Uebersetzungstechnik: er schwellt den Gehalt auf, nicht bloss der Verszahl nach. Der Stil wird damit entsprechend kompliziert. Ein kleines Beispiel kann für diese Art Bodes als typisch gelten: heisst es bei Racine als Frage ganz einfach «Quoi», dann bei dem Uebersetzer, ohne dass der Zusammen-

[140]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 45, S. 215.
[141]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 45, S. 216.
[142]) Racine; Bajazet IV, 4; Mesnard II, p. 549.

hang diese besondere Wendung gefordert hätte, «Wie? ahn ich recht?» Bode muss immer noch etwas anderes sagen, als dasteht, meistens etwas mehr. Es gibt dafür ganz schlimme Beispiele. So, wenn er die zwei Racine-Verse

« . . . Ma rivale à mes yeux s'est enfin déclarée:
Voilà sur quelle foi je m'étais assurée . . .»[142])

übersetzt und auseinanderlegt in das Folgende:

« . . . Du hast mich nicht betrogen, schwärzeste
Der Ahnungen. Es ist! . . . Von Ataliden
Bin ich verdrängt, sie selbst gesteht es mir . . .
Und meiner Zweifel weitem Nachtgebilde
Geht der Entdeckung Sonne glänzend auf! . . .».[143])

Es zeigt sich hier das aussichtslose Bestreben dessen, der nicht des einfachen Wortes mächtig ist, nicht aus ihm und seinen Verbindungen eine innere Dynamik, einen atmenden Organismus bilden kann, bei dem jede Silbe mit Leben und Bedeutung geladen ist. In Bodes deutscher Version vermag das Wort nie seine grammatische Hülle zu durchbrechen. Der blosse Literat prallt am Genie ab. Wir können an Schillers «Phädra» ersehen, welches Kunstwerk aus einer Racine-Uebersetzung werden kann, wenn Geist sich zu Geist gesellt.

Dem äusseren Gewande nach erscheint Racine bei Bode also ziemlich verzerrt. Das Werk rechtfertigt sich allein in seiner Bestimmung für die Weimarische Theaterkultur.

Vom Gegensatz zu Bodes Uebertragungen, von Schillers «Phädra», wird im folgenden Kapitel die Rede sein.

Racine und die gesamte französische tragische Kunst nimmt also um die Jahrhundertwende in Weimar unter der Aegide Goethes eine ganz besondere Stellung innerhalb seiner ganzen «deutschen Geschichte» ein. Er steht durch Schiller und Bode und indirekt durch Goethe in einer allgemeinen *Renaissance* der französischen Tragödie, aber weniger einer Renaissance des Geistes, die Schiller allerdings zu bemerken glaubt und fürchtet, als einer Renaissance der Form, die zudem nicht auf die Gestaltung des deutschen Dramas an sich, sondern auf seine *Bühnendarstellung* wirkt.

---

[142]) Racine; Bajazet IV, 4; Mesnard II, p. 549.
[143]) Bode; Bajazet IV, 3, S. 86—87.

Der französischen Tragödie fällt die Aufgabe zu, die deutsche Schauspielkunst den Forderungen klassischer Idealität zu nähern. Sie ist, also auch Racine, zum *technischen Mittel* geworden. Von den Aufführungen des «Mithridate» z. B. schreibt Goethe, dass dadurch die Schauspieler «genötigt seyen, mehr auf schickliche Bewegung, Stellung, besonders aber auf Klarheit des Vortrages zu merken. Und gewiss musste man diese *Vorübung* nützlich finden, als man unmittelbar darauf sich mit der *Braut von Messina* beschäftigte . . .».[144])

Diese Stellung der französischen Tragiker ist eine eigenartige und jedenfalls einzigartige. Sie ist im Prinzip vielleicht zu vergleichen mit der Aufnahme der französischen Kunst in der Gottschedzeit: sie ist das Mittel, die deutsche dramatische Kunst und die Bühne vom Niederbruch durch regellosen Naturalismus zu einer wirklichen Kunsthöhe zu erheben; nur dass es in jener Zeit ungleich mehr auf die Uebernahme des französischen Tragödiengeistes ankam. Dies um etwas mehr als ein halbes Jahrhundert vor der Weimaranerbewegung.

Ein halbes Jahrhundert später schreibt Hermann Hettner im Anschluss an seine Abhandlung über die Schlegelsche «Comparaison des deux Phèdres» aus der dramatischen Kunstwelt des jungen Deutschland heraus eine analoge Forderung zur Wendung nach Frankreich, um die Idealität der Kunst zu wahren. Er ist der Meinung, dass die «jungen Dramatiker alle Ursache haben, in gewissen Dingen bei diesen französischen Dichtern (Corneille und vor allem Racine) in die Schule zu gehen . . .».[145]) « . . . Es ist unsere Aufgabe», schreibt er weiter, «mit der vollen Naturwahrheit Shakespeares auf unserer Bühne dieselbe Würde der Darstellung zu bewahren, die Shakespeare auf der seinen hatte. So nähern wir uns ganz von selbst . . . wieder der Einfachheit der antiken Bühne. Hier aber . . . sind die Franzosen unsere natürlichen Lehrmeister . . . ihre klare Einfachheit wollen wir uns zum Muster nehmen . . . Im Inhalte die zwingende Klarheit ihrer Motive, den straffen Zusammenstoss der streitenden Mächte . . . in der Form die Massenhaf-

---

[144]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 35, S. 305.

[145]) H. Hettner: Zur altfranzösischen Tragödie; Kleine Schriften. Braunschweig 1884, S. 407.

tigkeit der Gruppierung, die Ruhe und Stetigkeit des Fortschritts . . .».[146])

Von den Weimaraner-Theaterbestrebungen aus lassen sich also Parallelen nach rückwärts und vorwärts führen. Daraus ergibt sich eine Bewegung mit historisch-geistigem Gewicht, eine Kulturbewegung. Ihr Prinzip ist dies: dass in Augenblicken des Niederbruchs des deutschen Theaters, sei es im Herabsinken des Geistigen oder Formalen, im weitesten Sinne also auch Schauspielerischen, Frankreich als heilendes, aufbauendes Prinzip herangezogen wird. Das Moment der F o r m, des Aesthetischen schlechthin, ist der erste Schritt zum Aufstieg, gewonnen durch die Uebernahme des hervorstechendsten Gutes der französischen Dramatik. An solchen Punkten der Entwicklung wird also das als voll anerkannt, als ein Vorzug [147]) gewertet, was sonst beinahe immer unter dem Begriff der *Manier* in der deutschen Kritik abgelehnt wird.

So hat Racine in den Bestrebungen der Weimaraner eine überaktuelle, kulturhistorische und kulturpsychologische Geltung.

Goethes eigentliche Betrachtungen kritischer Art über Racine, die unabhängig vom Theater sind, finden sich unzusammenhängend in Briefen, Gesprächen und Tagebuch-Aufzeichnungen zerstreut. Sie lassen sich in kein kritisches System bringen.

Wenn wir von den neunziger Jahren an alle Aufzeichnungen über Racine durchgehen, so können wir feststellen, dass die «Begegnungen» mit ihm nicht selten sind. In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, während der französischen Ueberschwemmung Deutschlands, erlebt Goethe französische Racine-Aufführungen. Er sieht die «Andromaque» und den «Britannicus» in Erfurt vor dem «Parterre von Königen».[148]) Durch Schillers Uebersetzung der «Phèdre» und deren Einstudieren auf dem Theater kommt Goethe dieser Tragödie bis in alle Einzelheiten nahe. Ganze Abende bei Schiller gehören der «Phädra»[149]), und noch Jahre nachher geht Goethe mit den Schauspielerinnen die Rollen einzeln durch.[150]) Mit Schiller zusammen wird der «Mithridate» durchgesprochen und

---

[146]) H. Hettner: Zur altfranzösischen Tragödie: Kleine Schriften. Braunschweig 1884, S. 409—410.

[147]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 40, S. 67.

[148]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 36, S. 270.

[149]) Goethe; W.-Ausg. III Bd. 3, S. 110.

[150]) Goethe; W.-Ausg. III Bd. 4, S. 15, 257.

seine Möglichkeit für das deutsche Theater erwogen.[151]) Schlegels Vergleich der beiden «Phädren» bewegt auch den Goethekreis.[152]) Eine Welle französischen Geistes bringt vor allem aber Frau von Staël nach Weimar; sie bringt auch Racine. In auserlesenem Zirkel trägt sie die «Phèdre» vor.[153]) Angesichts dieser Zeugnisse von wirklichem Erleben Racines ist es merkwürdig, dass keines von ihnen Goethe Anlass zu einer eingehenderen Untersuchung dieses grossen französischen Tragikers gibt. Wir haben nur die Tagebuchnotizen, darunter allerdings zwei, die wir kritische nennen können. Aber von allen Besprechungen mit Schiller, die zweifellos von grosser Bedeutung für das Verhältnis der deutschen Klassik zu Racine sind, wissen wir nichts. Interesselosigkeit kann der Grund dafür nicht sein; ganz im Gegenteil könnte das Gefühl der Wesensverwandtschaft eine Auseinandersetzung für unnötig erscheinen lassen.

Was nun die kurzen Urteile in den persönlichen Aufzeichnungen betrifft, so stellen sie uns vor eine *nicht eindeutige* Hältung Goethes. Sie zeigen ein merkwürdiges Schwanken zwischen Ablehnung und Rechtfertigung, polemischer Schärfe und Neigung, ja sogar Forderung im Sinne Wielands. Da ist zum Beispiel ganz besonders verwunderlich die Stellung, welche Goethe zu der Schlegelschen «Comparaison . . .» einnimmt.

«. . . Wenn die Vergleichung der Racineschen und Euripideischen Phädra zu mir kommt», schreibt er an Eichstädt, «so will ich gern ein Wort darüber sagen, um so mehr, da ich mit dem *Verfasser wohl schwerlich in der Ansicht verschieden seyn werde* . . .».[154]) Goethe *müsste* mit Schlegel gerade *verschiedener* Meinung sein, wenn er sich nicht der plattesten Missdeutung Racines schuldig machen, wenn er sich selbst im dramatischen Werk und in der Kritik nicht widersprechen will. Denn Schlegels Kritik läuft darauf hinaus, dass die Racinesche «Phèdre» nicht antik, sondern im antiken Gewand nicht bloss modern, sondern französisch sei. Aus diesem Grund trägt er seine überaus scharfe Ablehnung Racines vor. Es ist der alte und, wie wir ja schon so oft zeigten, ganz sinnlose Vorwurf. Kann Goethe dieser Kritik beistimmen, da er

[151]) Goethe; W.-Ausg. III Bd. 4, S. 263.
[152]) Goethe; W.-Ausg. III Bd. 3, S. 297—298.
[153]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 36, S. 261—262.
[154]) Goethe; W.Ausg. IV Bd. 19, S. 415.

ja in seiner «Iphigenie» genau dasselbe vorkehrte und es auch in einem so urgriechischen Stoff wie der «Nausikaa» vermutlich tun wollte? Kann er es auch in Bezug auf die Racine-Kritik im «Wilhelm Meister», wo er mit einem Wort alle derartigen Anschuldigungen zunichte macht und das Wesen und das Neue der Racineschen Tragödien so eindeutig klar fasst: in jenem Satz nämlich, dass Racine «in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewirkten Tapeten verbergen»? Damit hat Goethe die Zeitlosigkeit und ewig menschliche Gültigkeit der Gestalten in Racines Tragödien erkannt und positiv gewertet. Gewirkte Tapeten, speziell höfisch französischer Art, gewiss, aber aus der grossartigen Einsicht, dass das Ewig-Menschliche über Zeiten und Sitten, ungesehen des Gewandes, das sie kleidet, verbindend ist. Schlegel mutet Racine ein leeres Antikisieren zu, jedenfalls so, wie er es in seinem «Jon» geübt hat. Aber hatte der «Jon» eine Wirkung, als Goethe ihn auf die Weimarer-Bühne brachte? Nein; ganz davon zu schweigen, dass das Werk später oder heute ein dramatisches Interesse haben könnte. Wohl aber hielt sich die «Phèdre» in Schillers Uebersetzung am Wiener Burgtheater bis 1891.[155]) und im Original wird sie noch heute in Paris gespielt und ist so jung und so gültig wie ehedem. Im übrigen bemerkt Goethe in der Ankündigung eines Weimarischen dramatischen Preisausschreibens sehr richtig, dass das Vortreffliche in dieser Gattung (der tragischen) nie veralte, «... da die Leidenschaften auf der unbeweglichen Base der menschlichen Natur gegründet und folglich weit beständiger sind, als die *Sitten*, die jedes Land und jeder Zeitmoment verändert ...».[156])

Schlegel sieht daran ganz vorbei. Auf Grund solcher Ueberlegungen kann daher Goethe mit ihm gar nicht einverstanden sein; und wir besitzen übrigens jenes «Wort», das er in dem Brief verspricht, nicht, obgleich die «Comparaison» dann in seinen Besitz kam.

Zudem äussert sich Goethe später in einem Gespräch mit Eckermann über Schlegel als Kritiker des französischen Theaters äusserst scharf. Er findet in der Art und Weise, wie Schlegel die französische Dramatik behandelt «... das Rezept zu einem schlechten Rezensenten, dem jedes Organ für die Verehrung des Vortreff-

[155]) A. Köster: Schiller als Dramaturg, S. 281.

[156]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 40, S. 69.

lichen mangelt . . .».[156a]) Nicht weniger merkwürdig ist eine andere kurze Kritik über die «Phèdre», als sie von Frau von Staël in Weimar vorgelesen wurde. Darüber schreibt nun Goethe:

«... Eine Vorlesung der Phädra ... hatte jedoch einen vorauszusehenden Erfolg: es ward abermals klar, der Deutsche möchte wohl auf ewig dieser *beschränkten* Form, diesem abgemessenen und aufgedunsenen Pathos entsagt haben. Den darunter verborgenen, hübschen natürlichen Kern mag er lieber entbehren, als ihn aus so vieler nach und nach darum gehüllten *Unnatur* gutmütig herausklauben . . .».[157]) Diese Stellung ist dadurch merkwürdig, dass Goethe mit dem Ausfall gegen die beschränkte Form seine eigenen Schöpfungen, die «Iphigenie», «Elpenor» und den «Tasso» angreift; ferner weil er 1799 und 1800 wohl nicht Racinesche Tragödien, aber im «Mahomet» und «Tancred» von Voltaire doch eben Werke dieser französischen haute tragédie mit den genannten Eigenschaften übersetzt. Und wenn er hier die «Unnatur», was sich wohl auf rein formale Dinge bezieht und im übrigen für Racine nicht stimmt, ablehnt, so muss doch gesagt sein, dass gerade diese «Unnatur» unendlich übersteigert wird, wenn Goethe auf der Weimarer-Bühne den griechischen Kothurn für einzelne Rollen einführt. Endlich schreibt Goethe dies gerade ein Jahr vor Schillers «Phädra»-Uebersetzung. Warum aber diese Uebersetzungen, warum die Veröffentlichung von W. v. Humboldts Pariserbrief in den «Propyläen»? Doch eben, um die Verwilderung der deutschen Bühne zu schlichten, das heisst den Naturalismus zu brechen, zugunsten eines gewissen Masses jener französischen «Unnatur». Das Urteil ist meines Erachtens nicht anders als aus einer *momentanen Stimmung zu erklären*, an der vielleicht die Persönlichkeit der Frau von Staël nicht unbeteiligt ist. Es fällt so ganz aus Goethes Gedankenkreis über die französische klassische Kunst und aus den Bemühungen jener Jahre, dass etwas anderes nicht wohl möglich ist.

Denken wir beispielsweise an die grosse Auseinandersetzung mit der gesamten französischen Kultur in den «Anmerkungen zu Rameaus Neffen». Nicht dass hier über Racine im besonderen die Rede wäre, aber die restlos objektive Art, über französischen Geist und französische Kunst zu schreiben, der Satz darin, dass es unsere Pflicht sei, dasjenige, was andere denken, urteilen und glauben,

---

[157]) Goethe: W.-Ausg. I Bd. 36, S. 262.

was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und zu *schätzen* . . .»,[158]) diese Erhebung des Französischen durch die Anerkennung seiner völligen Eigengesetzlichkeit, das ist die wahre Goethesche Wertung, der auch die französische Dramatik untersteht. Jene Kritik anlässlich der «Phädra»-Vorlesung trägt ferner auch viel zu sehr den Charakter einer der vielen herkömmlichen Polemiken des 18. Jahrhunderts, und sie steht innerhalb von Goethes Kritik der französischen Kunst auch viel zu vereinzelt, als dass man darin etwas Grundsätzliches sehen könnte.

Scharfe Ablehnung erfährt die französische Kunst aber in Goethes unmittelbarster Umgebung. Es ist nicht uninteressant, diese Gegenströmung aus der höchsten Blüte des Weimarer französierenden Theaters hier zu erwähnen. Eine zum innersten Zirkel des *Hofes* gehörende Dame, Caroline von Egloffstein, schreibt über das französische Theater bei der Fürstenzusammenkunft in Erfurt 1808:

«. . . ich sah 8 Vorstellungen als Andromache, Iphigénie en Aulide . . . Die Declamation und Action der Acteurs ist sehr verschieden von der unsern, wir haben mehr Wahrheit und Natur in unsern Ausdruck, sie mehr Kunst und Nachdenken, alles bildet ein Ganzes, man möchte nichts hinzu, wohl aber manches hinweg thun, um es für unsere Ansichten vollkommen zu machen . . . Ich bin aber auch überzeugt, dass die Kälte der französischen Trauerspiele nur durch die Heftigkeit und Lebendigkeit der Spielenden erträglich wird. Lesen Sie diese Stücke und Sie werden durch die Kälte des Ausdrucks mit erstarren; denken Sie sich nun diese Stücke durch Deutsche gesprochen, welche das Erlernte kalt wiedergeben und Sie sehen die Zuschauer einschlafen. Anders ist es bey denen Franzosen, sie beleben das Todte und sehen wir auch französirte Griechen und Griechinnen, so verdecken sie uns doch durch ihr Feuer, ihr Leben das Kalte, Leblose womit der Dichter sie ausstattete und in ein Land, an einen Hof einführte, welches die Grösse und Kraft eines Sophokles nicht fassen konnte. Er musste die reine griechische Form verdecken, sie einzwängen, um sie seinen Zuschauern anzupassen, deren Geist und Sinn so ausgedrückt war als ihr Körper durch Schnürbrüste und Fischbeinröcke. Ich spreche von Racine, Corneille und Voltaire . . .».[159]) Da

[158]) Goethe; W.-Ausg. I Bd. 45, S. 177.

[159]) Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft XIII. Bd. 1927, S. 235.

sind wieder die alten Vorwürfe versammelt, welche je und je gegen Racine und die ganze französische klassische Tragödie geschleudert wurden.

Einen noch gewichtigeren Schlag gegen Racine führt 1808 der Deutsch-Däne Adam Oehlenschläger in einem Brief an Goethe selbst. Da heisst es: »... Der beste ist wohl ohne Zweifel Corneille, er hat in seinen besten Stücken hohen Geist und Schwung; auch sogar bisweilen Kühnheit ... Racine hat gewiss alles mit der französischen Sprache gethan, was in eleganter praeciser Rücksicht gemacht werden konnte; auch als Versificator ist er unstreitig gross, und er hat das Gedrungen-Schöne in dem dramatischen Stil einigermassen den Alten abgelauert. Er war fein, zart, verliebt, honnet, geschickt, gefällig und ein grosser Sprachkünstler. Was Rousseau gemacht hat, liess er doch wohl bleiben, da musste man Genie und ein einfältig Herz haben, und das hatte er nicht. Höfisch stolz, galant und wüthend sind seine Helden (ich nehme Athalie aus), sie respektieren nichts höher als ihr eigenes Glück. Point d'honneur haben sie genug; aber schlechte, listige, jämmerliche Kerle sind es. Racine hat das Unglück, dass er borniert ist und das darf eigentlich ein guter Trauerspieldichter nicht seyn ...«[160])

Diese scharfe Abfertigung Racines nimmt sich fast aus, wie ein verspäteter Bannstrahl aus Lessings Arsenal. Ihn aber, dazu noch mit deutlicher Bevorzugung Corneilles, an Goethe zu senden, ergibt eine etwas merkwürdige Konstellation. Eine Antwort Goethes auf diesen Brief besitzen wir nicht, aber es scheint mir ausser Zweifel, dass eine solch nackte, sturm- und drangmässige Polemik den klassischen Goethe unbekümmert lassen musste.

Diese zwei Beispiele zeigen, wie sehr innerhalb der deutschen Klassik, insbesondere während der so deutlich nach Frankreich orientierten Epoche der Goetheschen Theaterleitung, die haute tragédie ein in der Beurteilung schwankender Begriff ist. Trotz der Neigung und bewussten Hinwendung einzelner Grossen nach Frankreich, bleibt immer jenes Imponderabile des *deutschen Gefühls*, das dem französischen Geist und seiner Kunst widerstrebt. Es ist ein Kräftespiel von unwiderstehlicher Anziehung und Abstossung. Um Shakespeare ging dieses Ringen wesentlich einmal: im Sturm und Drang. Um die französische klassische Tragödie geht es seit deren Bestehen.

[160]) Goethe-Jahrbuch VIII 1887, S. 19—20.

Wir stehen auch bei Goethes Aeusserungen in diesen Strömungen: wir sehen die seltsamen Negationen. Diesen stellen wir nun aus der Spätzeit zwei positive Urteile über Racine gegenüber. Es sind die letzten, welche er über diesen wahlverwandten Grossen des romanischen Kulturkreises ausgesprochen hat.

In einem Gespräch mit Eckermann äussert er sich dahin: «... Ueberhaupt, der persönliche Charakter des Schriftstellers bringt seine Bedeutung beim Publikum hervor, nicht die Künste seines Talents. Napoleon sagte von Corneille: S'il vivait, je le ferait prince ... und er las ihn nicht. Den Racine las er, aber von diesem sagte er es nicht ...».[161])

Wir dürfen hier vielleicht einen Gedanken zu Racines Gunsten sehen.

Zwei Jahre vor seinem Tode hören wir geradezu ein Bekenntnis zu Racine und der haute tragédie: «... Glauben Sie mir», sagt da Goethe in einer Unterredung, «wünschen wir uns einen neuen Racine, selbst mit den Fehlern des alten. Die Meisterwerke der französischen Bühne bleiben Meisterwerke für immer. Ihre Darstellung hat mich selbst in jungen Jahren, noch in Frankfurt, höchst interessiert; damals fasste ich zuerst den Gedanken, Dramen zu schreiben. Die heutige Schule kann für die Litteratur viel thun, allein niemals so viel als die frühere gethan hat ...».[162])

In diesen Worten lebt die Summe dessen, was wir in unseren Ausführungen im Einzelnen aufzudecken bemüht waren: dass bei Goethe und Racine nicht von einer absoluten Trennung des deutschen und französischen Geistes die Rede sein kann. Eine derartige Beschwörung des höchsten Vertreters des französischen Kunstgeistes ist nur möglich aus einer Sphäre verwandter Art. Es scheint mir, dass dieses Urteil das Gültige über Racine ist, und dass jene Negationen Augenblickserscheinungen sind.

Rücken wir von diesem Gespräch um ein Jahr weiter vor, nach 1831, so ergibt sich uns von der Vollendung des Manuskriptes des zweiten Teiles «Faust» eine letzte Brücke von Goethe zu Racine. Den Schluss des einen wie des andern letzten Werkes durchwaltet als höchstes Prinzip der christliche Gedanke.[163])

---

[161]) Goethe; Gespräche, Ges. Ausg. v. Biedermann III. Bd., S. 94.

[162]) Goethe; Gespräche, Ges. Ausg. v. Biedermann IV. Bd., S. 270.

[163]) R. A. Schröder sieht im christlichen Gedanken der letzten Faustchöre sogar die jansenistisch-Racinesche Idee der Gnadenwahl, S. 14.

«*Athalie*» bei Racine — die *letzten Chöre des «Faust»* bei Goethe. «Athalie» ist die letzte Darstellung des einzigen Gedankens Racinescher Tragik: der Läuterung und Entsagung, der Wandlung vom Irdisch-Gefesselten zum Geistigen. Sie ist in diesem Sinne Vollendung. Entsagung und Vollendung, das sind die beiden Begriffe, die auch den Schluss des zweiten Teiles «Faust» umspannen.

Der Schluss des «Faust» dringt durch die Welt in den Himmel. Irdische und ewige Ausmasse spielen ineinander. Die «Athalie» spottet ihrerseits jeder sinnfälligen Realisierung auf den Brettern eines Theaters; «ici le fond du théâtre s'ouvre», heisst die szenische Anmerkung gegen den Schluss. Er öffnet sich, um dem Geist der Ewigkeit Raum zu geben.

II. KAPITEL.

Schiller

Mme. de Staël hat ihren Landsleuten Goethe als den «Racine de l'Allemagne» dargestellt. Unbewusst ist mit dieser Formulierung in drei Worten die Frage um Goethe und Racine gelöst: als zwei wesensverwandte Geister sind die beiden Vertreter der europäischen klassischen Kunst deutscher und französischer Prägung gefasst und auf eine gemeinsame Ebene gebracht.

Eine derart bündige Formulierung ist im Problem Schiller und Racine nicht möglich. Wir stehen hier vor einer Fülle von divergierenden und sich widerspruchsvoll verschlingenden Kräften. Es ist ein vielschichtiges Thema, dessen Voraussetzungen vor allem natürlich in Schillers individueller geistiger Persönlichkeit liegen; aber auch, was damit im Zusammenhang steht, darin, wie sich Schiller zu verschiedenen ewigen Bildungselementen des deutschen Geistes stellt und von hier aus seine Haltung zu der französischen Klassik regelt.

Zudem sind auch äussere reale Mächte von einflussreicher Bedeutung für Schillers Verhältnis zu der französischen Klassik im allgemeinen und zu Racine im besonderen. Wenn wir zuerst von jenen Bildungsmächten sprechen, so ist Shakespeare vor allem wichtig.

Eine Darstellung des Verhältnisses von deutscher und französischer dramatischer Kunst, gleichviel in welcher Epoche, hat

stets mit diesem Element zu rechnen. Shakespeare ist bei Schiller Racines Antipode. In Zeiten eines starken Shakespeare-Einflusses, wie in der Frühzeit etwa, wird der Brite nach berühmten Mustern gegen den Franzosen ausgespielt und dieser ganz unter den englischen Gesichtswinkel gestellt. Aber wir werden sehen, dass sich das romanische Prinzip neben dem englischen hält, dass Schiller in der Zeit seiner hohen Tragödien praktisch zwischen den beiden dramatischen Möglichkeiten und einer dritten, der griechischen, steht.

Wichtig für Schillers Stellung zu Racine ist die Bedeutung eben dieser griechischen Kunst. Seine dramatische Entwicklung geht auf dem Weg griechisch-klassischer Tradition, und wo diese Richtung eingeschlagen wird ist eine entsprechende Stellungnahme und Schau der französischen Dramatik die logische Folge. Die Auffassung der haute tragédie ist eine Funktion der Bedeutung Shakespeares und der Griechen bei allen deutschen Kritikern. — Eine vierte Voraussetzung für Schillers Racinebild, eine vielleicht etwas merkwürdig erscheinende, ist *Corneille*. So wie wir bei Goethe von einer Verwandtschaft mit Racine sprechen können, so bei Schiller von einer tiefen geistig-künstlerischen Beziehung zu Corneille. In Frankreich selber wird diese beobachtet, sogleich nachdem Schillers philosophische und ästhetische Theorien hier bekannt waren.[164]) Die Dramatik beider lebt im Begriff des Heroischen, im Pathos des Willens. Schillers auf Kant beruhende philosophische Abhandlungen berühren sich in ihrer Aesthetik des Willens durchaus mit dem Stoizismus Corneilles; sie haben in dessen «Discours sur l'Art dramatique» eine genaue Parallele.[165])

Trotz dieser Uebereinstimmungen, trotzdem Schiller das sittliche Prinzip der Dramatik Corneilles im Grunde sympathisch ist, wie es aus einigen kritischen Aeusserungen auch hervorgeht, lehnt er Corneille als Träger der französischen Manier ab.

Es kommt nun vor, dass Schiller gerade mit den Sätzen, welche bei Corneille ihre Entsprechungen haben, gegen die Gesamtheit der französischen Tragiker vorgeht, also auch gegen Racine; und es ergibt sich auch, dass das Bild Corneilles gerade durch

[164]) E. Eggli: Schiller et le romantisme français t. I, p. 16 (Archives littéraires de l'Europe 1806).

[165]) E. Eggli: Schiller et le romantisme français t. I, p. 15 ff. (Archives littéraires de l'Europe 1806).

diese Züge, welche Schiller verwandt sind, dasjenige Racines beeinflusst. So, wenn Racine über Corneille erhoben, jedoch, deutlich im Hinblick auf dessen Heroismus, als «schwach» bezeichnet wird.[166])

Goethe und der Weimarer Hof sind für Schillers Verhältnis zu der französischen klassischen Tragödie von nicht kleiner Bedeutung. Der Hof liebt diese Kunst und übt auf Goethe und Schiller in dieser Hinsicht eine Art künstlerischer Befehlsgewalt aus. Goethe teilt die fürstliche Neigung für die haute tragédie, wogegen Schiller diesen Tendenzen sehr kühl gegenübersteht und auch nur nach und nach, und bloss bis zu einem gewissen Punkt, Goethe in der Hinwendung zur französischen Klassik folgt.

Das Problem Schiller und Racine wird noch durch gewisse Entsprechungen allgemein künstlerischer Art zwischen Schiller und der französischen klassischen Tradition bestimmt. Schillers kritischen Ueberzeugungen steht dieses Moment meist entgegen, aber es ist doch vielleicht die Kraft, welche im Laufe der Schillerschen Geistesentwicklung über die nur negative Kritik zu triumphieren vermag und Schiller zu einer etwas veränderten Ansicht der französischen Klassik gelangen lässt.

Wenngleich Schiller in seinem Gedicht «Die deutsche Muse» diese deutsche Kunst gegenüber der französischen, in einem «augustischen Zeitalter» entstandenen und in hohen aristokratischen Bahnen sich bewegenden emporhebt, so ist zu sagen, dass Schiller selber im Grunde kein populärer Dichter ist, wie Goethe es in einem Gespräch mit Eckermann bemerkt.[167]) Seine künstlerische Art ist somit der französischen tatsächlich aristokratischen Klassik ganz und gar nicht fern, und diese müsste ihm im Grunde nicht missfallen. Er verteidigt sie ja selber in seiner Rezension der Bürgerschen Gedichte.[168]) Scharf tadelt er hier, dass Bürger zu sehr seine Kunst mit den Gefühlen des Volkes vermenge, anstatt sich von seiner Höhe nur gleichsam zu ihnen niederzubeugen. Er verbietet dem Dichter geradezu, sich um das Urteil des Volkes zu kümmern.[169])

---

[166]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VI, S. 35.
[167]) Goethe; Gespräche; Biedermann Bd. III, S. 61 (4. Januar 24).
[168]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 226 ff.
[169]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 233.

Eine andere Entsprechung liegt darin, dass Schiller sich mit seiner Wendung von einer naturalistischen zu einer idealistischen Aesthetik, die er bis zur letzten Möglichkeit fasst und ausbaut, ohne weiteres der ästhetischen Tradition der französischen Klassik nähert.

In derselben Rezension schreibt er über die Notwendigkeit des Ueberpersönlichen, allgemein Gültigen in der Kunst in einer Art, die sich den ästhetischen Ansichten des grand siècle an die Seite stellen könnte.[170])

Auch die französische klassische Dramatik ist im höchsten Grade eine überpersönliche Kunst — ebenso wie es die griechische ist, nur dass in Schillers Kritik jene als unpersönlich erscheint, diese als vollkommen idealisch.

Endlich ist der Gedanke der Humanität der Goldgrund Schillerscher Dramatik, wie er derjenige Goethes und Racines ist. Das ist das Kraftfeld von Bedingungen, Einflüssen, Tatsachen, in dem unsere Frage steht. Methodisch ergibt sich für ihre Darstellung zweierlei: wir haben es mit dem Theoretiker und Kritiker Schiller einerseits, andererseits mit dem schöpferischen Dramatiker zu tun. Es wird sich also um eine ausgesprochene Stellung Schillers zu Racine handeln, im Sinne Lessings etwa; dazu werden wir, gemäss den genannten Entsprechungen und in Schillers Werk, das feine Netz von Beziehungen, Analogien und eventuellen Abhängigkeiten aufzudecken haben.

Die beiden Gesichtspunkte grenzen sich chronologisch nach Schillers geistig-künstlerischer Entwicklung ab: die wegsuchende Frühzeit mit der Theorie und den Werken, dann die philosophische Epoche, in welcher vor dem Werk die Kunstregel gesucht wird und die verschiedenen dramatischen Möglichkeiten ohne weiteres in eine kritische Betrachtung hineingezogen werden; endlich die Zeit der grossen tragischen Schöpfungen, die sich als künstlerisches Analogon zu der haute tragédie stellt.

Ueberblicken wir jetzt noch kurz einige Tatsachen, die für Schillers Verhältnis zu der französischen Kunst von Bedeutung sind. Schiller hat zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens sich mit den französischen Tragikern beschäftigt; in der Früh- und Spätzeit vor allem unter dem Einfluss von Persönlichkeiten, welche

---

[170]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 239, 236 ff.

das französische Theater bevorzugten. In der Zeit seiner grossen dramatischen Werke hat er die französischen klassischen Tragiker wieder gelesen, und Racine hat ihn ersichtlich besonders interessiert und angeregt.

Alle diese «Begegnungen» Schillers mit den französischen Tragikern sind, zum mindesten in der späteren Zeit, *Bemühungen* um sie, darum, diese Kunst zu verstehen, das zu übersteigen, was hindernd zwischen ihr und Schiller steht. (Wir werden später sehen, in was dieses Hindernis besteht.) Die Linie, welche sich somit durch das ganze Verhältnis Schiller-Racine zieht, ist eine aufsteigende, gipfelnd in der tiefen geistigen Bedeutung, die sich in der «Phädra»-Uebersetzung ausspricht.

Ziehen wir schliesslich zur Beleuchtung des Themas noch heran, dass das Werk Schillers ungemein rasch in Frankreich eindringt und dort Widerhall findet. Allerdings ist im Frankreich dieser Zeit die klassische Tradition schon stark gebrochen, aber auch die französische Romantik hat noch nicht eingesetzt. Diese Erscheinung erklärt sich zum guten Teil dadurch, dass Schillers Werk gewisses französisches Geistesgut, besonders auch philosophisches, in sich trägt; Schillers Stellung zu Rousseau ist ja auch ganz positiv. Rousseau und Molière, das sind die zwei Geister, die er vorbehaltlos anerkennt.

Uebersehen wir auch nicht, dass viele französische Werke und Persönlichkeiten Schiller Stoff und Anregungen zu seinen Dichtungen gegeben haben, die nicht die schlechtesten sind. Und endlich: Schiller ist französischer Ehrenbürger; literarisch besehen mag diese Tatsache auch für unser Thema symbolhafte Bedeutung haben.

Der schwäbische Sturm und Drang! In Schillers «Räubern» flammt die ganze Geniezeit noch einmal auf. Ihre literarischen Tendenzen, einerseits die Antipathie gegen Frankreich, andererseits die Verehrung für die englische Kunst, finden in Schillers frühester dramatischer Tätigkeit ihre Neubelebung. Die «Unterdrückte Vorrede» zu den «Räubern», wohl Schillers erste theoretische Auseinandersetzung mit seiner Kunst, setzt ganz selbstverständlich die Polarität dieser zwei dramatischen Möglichkeiten zur Diskussion, getreu nach den Vorbildern des Strassburger-Kreises; und ebenso selbstverständlich, und die schon fast verwischte Spur neu zeichnend, wird der ausschliesslich shakespearische Standpunkt bezogen. Die feindliche Front gegen die französische klassische

Kunst ist die logische Folge. Mit beinahe automatischer Regelmässigkeit tritt in der gesamten deutschen Kritik der französischen klassischen Kunst diese Konstellation ein. Es ist sehr merkwürdig, dass auch bei den relativ objektiven Geistern nie erwogen wird, dass Shakespeare und die haute tragédie darin vollkommen übereinstimmen, dass sie der Antike gegenüber die *moderne Charaktertragödie* schufen, die ganz neue Tragik des modernen Abendlandes erfanden. Ueber dieses Prinzipielle hinaus trennen sie sich bloss in der national-individuellen Gestaltung dieser Tragik, und darin kann notwendigerweise die dramatische Kunst eines Landes nicht sein, was die andere. Schiller also verkündet in dieser Vorrede von neuem begeistert das dramatische Evangelium Shakespeares. Der Brite ist der «echte Genius des Drama», der britische Aeschylos»:[171]) auf ihn sich berufen bedeutet die vollkommene Rechtfertigung des eigenen Werkes.

Die Kehrseite dieses Bekenntnisses ist die schärfste und unterschiedslose Anfeindung der französischen Tragiker. Corneille trifft hie und da ein besonderer Stoss. Racine wird nicht besonders erwähnt. Er geht, wie schon so oft, im unglückseligen Gesamtbegriff «der französischen Tragödie» unter. Später macht Schiller wohl Ausnahmen, im Laufe einer Entwicklung, die ihn tatsächlich in Racines Nähe führt, aber im Grossen und Ganzen, und vor allem in den wichtigsten Kritiken, wird von d e r französischen Tragödie, d e n Franzosen gesprochen; ein Umstand, der bewirkt, dass Racine selten Gerechtigkeit widerfährt. So muss er auch in dieser Vorrede das negative Urteil tragen, welches sich Schiller über Corneille vor allem gebildet hat. (Wenngleich schon hier eine Analogie mit diesem Geist in Schillers Verteidigung des Bösewichtes[172]) deutlich wird.) Wie bei Lessing, so tritt auch in Schillers Kritik, und zwar stets, der Punkt ein, welcher unausweichlich den Namen Racine fordert, als einer Ausnahme, einer Besonderheit, wenn sie sich nicht offensichtlicher Unstimmigkeit schuldig machen will.

Auf diesen Punkt stossen wir gleich in der unterdrückten Vorrede: Schiller ordnet hier, nachdem er «Wesen und Ziel der dramatischen Methode» gegenüber der beschreibenden Dichtkunst abgegrenzt hat, die französischen klassischen Tragödien dieser beschreibenden Gattung zu. Als Wesen des Dramatischen hebt er

[171]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 11, 14.
[172]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 11.

hervor, dass es seine Welt «gleichsam gegenwärtig» darstelle, die «Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in eigenen Aeusserungen der Personen» schildere.[173]) Der französischen Tragödie jedoch gehen diese Eigenschaften ab, da sie eine beschreibende Gattung sei. «Wirklich», meint Schiller, «ist dieses grosse Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen, *für den Franzosen* durchaus verloren. Seine Menschen sind – wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts – doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft . . .».[174]) Was hier aber Schiller als Wesen der Tragödie bestimmt und den Franzosen so durchaus abspricht, womit er, wie Lessing, negiert, dass sie überhaupt eine Tragödie besitzen, dies hat sowohl unter den Franzosen wie unter den deutschen Dichtern keiner so restlos und ideal erfüllt wie *Racine*: gemeint ist jenes Ertappen der geheimsten Seelenvorgänge. Seelendrama ist das Werk Racines; bei ihm sind die Helden eben mehr, als was Schiller oben summarisch von ihnen sagt, gerade bei ihm. Nicht dass Schillers Aeusserungen auf das Seelendrama zielen, aber auch das, was er im Auge hat, erfüllt Racine: den Realismus in der Menschengestaltung. Seine an Handlung karge Kunst erfordert ja gerade das, sonst wäre sie in ihrer Art überhaupt nicht mehr möglich; nur dass sich dieser Realismus nicht im rohen Naturalismus des Sturms und Drangs äussert, sondern in klassischer Schönheit.

In der Abhandlung «*Ueber das gegenwärtige teutsche Theater*», in welcher Schiller seine dramatischen Betrachtungen in eine erste Theorie zusammenfasst, gewinnt die Kritik der französischen Tragödie durch ihre Verbindung mit der systematischen Erörterung über die dramatische Gattung an sich erhöhte Bedeutung.

Schiller unterscheidet hier grundsätzlich «. . . zwei vorzügliche Moden im Drama, die zwei äussersten Enden, zwischen welchen Wahrheit und Natur inne liegen . . .»:[175]) d. h. zwischen *Shakespeare* und den *französischen Tragikern*. England ist der positive, Frankreich der negative Pol.

Dramatische Wahrheit und Natur aber ist hier im Sinne höchsten Naturalismus' gedacht, geradezu unter einem vergrössernden

[173]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 11.
[174]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 11.
[175]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 83.

Hohlspiegel geschaut, wie Schiller selber sagt.[176]) Die französische Kunst wird nun in einen wirksamen schwarz-weiss-Gegensatz gerückt und auch unter einer Linse, nun aber unter einer verkleinernden, besehen. «... Der leidige Anstand in Frankreich», heisst es, «hat den Naturmenschen verschnitten. — Ihr Kothurn ist in einen niedlichen Tanzschuh verwandelt ... Zu Paris liebt man die glatten zierlichen Puppen, von denen die *Kunst alle kühne Natur hinwegschliff*. Man wägt die Empfindung nach Granen und schneidet die Speisen des Geistes diätetisch vor, den zärtlichen Magen einer schmächtigen Marquisin zu schonen ...».[177]) Die Deutschen seitdem Goethe die Schleichhändler des Geschmackes über den Rhein zurückgejagt hatte.[178]) und die «starkherzigen Britten» muten sich Stärkeres, also Wahreres zu und gestalten die Helden ... gleich einem Goliath auf alten Tapeten, grob und gigantisch, für die Entfernung gemalt ...».[179])

Die gesamte französische Dramatik wird hier durch die Gegensätze von Anstand-Natur, Kunst-Natur bestimmt, ganz in der Art von Herders Kritik der französischen tragischen Kunst im Reisetagebuch.

Der Begriff *Natur* ist also das bewegende Moment dieser Aesthetik; Natur, in der bestimmten Prägung des Sturms und Drangs, welche den Begriff *Kunst* dazu in Gegensatz stellt. Natur ist das für Schiller einzig mögliche und wahre Kriterium der dramatischen Kunst. Er zieht es von Shakespeare ab, und damit ist es sanktioniert. Der andere Begriff ist von den französischen Tragikern abgezogen. Schillers Formulierungen stempeln diese Dramatik grundsätzlich zur Minderwertigkeit. Der Grund dafür: sie ist nicht Shakespearisch, nicht ein Werk des Naturevangeliums. Nach Schillers Meinung lässt sich «Natur» nicht mit dem klassischen Prinzip vereinbaren. Dieses Prinzip ist Kunst, das heisst hier K ü n s t l i c h k e i t, G e m a c h t h e i t. Das Wesen des Stildramas ist Schiller noch ganz fremd. Der fundamentale Gegensatz zweier Kunstepochen zeigt sich hier, und die Tatsache, dass, wo Shakespeare als Ideal gilt, die französische Kunst in Nichts zerfällt, oder schlimmer, ins Lächerliche gezogen wird.

---

[176]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 83.
[177]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 83—84.
[178]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 83.
[179]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 84.

Diese Vergleichung der französischen klassischen Tragiker mit Shakespeare hätte bei der prinzipiellen Art, wie Schiller sie hier auffasst, fruchtbar werden können. Ganz objektiv beginnt er den Hauptabschnitt der Theorie mit der klaren Unterscheidung der zwei vorzüglichen Moden im Drama. Damit bezieht er nichts anderes als einen gewissen Standpunkt über den Dingen und eröffnet die Möglichkeit einer objektiven Darstellung. Von hier aus hätten Shakespeare und die Franzosen als verschieden gefasst werden können und sollen. Dagegen wird nun das eine am andern qualitativ gewertet und die Unstimmigkeit damit heraufbeschworen. Unstimmigkeit — sehen wir einzelne Punkte des Urteils an und halten fest, dass *Racine bei allem miteinbezogen ist.*

Es ist doch wohl kaum in dieser Bündigkeit zuzugeben, dass die französischen Tragödien den Kothurn mit dem Tanzschuh verwechselt haben. Die tragische Schwere äussert sich nur anders, in schöner Form, zum Teil, zugegeben, in ganz entzückender Leichtigkeit der Sprache; bei Racine zum Beispiel, an den ja zweifellos bei diesem Ausfall gedacht ist. Auch jene Ansicht ist zu widerlegen, dass in den französischen Tragödien die Empfindung «nach Granen» abgewogen sei, nur weil die Hebel von tragischer Ursache und Wirkung nicht geräuschvoll die Seele des Helden lenken und ihn zwingen, sich entsprechend zu äussern. Das Triebwerk in den Tragödien eines Racine zum Beispiel ist beinahe unsichtbar, die Bühne karg und streng, die Form beherrscht. Aber innerhalb dieser Grenzen sind ungeheure Ladungen an Empfindung vorhanden. Es muss wieder auf den Begriff des Seelendramas Racines hingewiesen werden: es müsste dahinfallen als Tragödie, wenn es Schillers Ansichten entsprechen würde. Die Racinesche Tragödie ist bis zur letzten Möglichkeit mit verzehrenden inneren Spannungen erfüllt. Denken wir an «Phèdre», «Andromaque», «Bérénice».

Schillers erste dramatische Theorie ist somit eine scharfe Absage an die französische tragische Kunst ganz allgemein, auf Grund der als Vollkommenheit geachteten Dramatik Shakespeares. Racine trägt, wie alle andern, die Negation, aber die Begründungen treffen für ihn nicht zu. Es ist nun sehr interessant, dass wir im selben Jahre von Schiller auch ganz andere Töne, die französische Kunst im allgemeinen betreffend, vernehmen. In einer Rezension über «Vermischte teutsche und französische Gedichte»

schreibt er: «... Gute französiche Poesien wird kein Deutscher verachten, es müsste denn einer von den eingebildeten, handfesten Patrioten sein, der den Geschmack seines Vaterlandes mit dem Dreschprügel rettet ...».[180]) Schiller scheint doch kein absoluter Franzosenfeind zu sein — oder dann doch nur in Hinsicht auf die Tragiker. Es ist ein deutliches Zeichen für die Unsicherheit seiner Stellung zum französischen Geist. Die literarische Strömung weist ihn in die unbedingte Hinneigung zum englischen Drama. Französische Kunst und französischer Geist *leben* aber dennoch in Schillers geistigem Bereich und nehmen ihren heimlichen Tribut. Dieser Umstand erklärt später Vieles, was zwischen seiner Theorie und seiner Praxis nicht übereinstimmt.

Von Anfang bis Ende erscheint Racine bei Schiller in einer Sphäre des Zwielichtes. Bereits die recht merkwürdige Selbstrezension der «Räuber» von 1782 bestätigt dies. Shakespeare ist immer noch die selbstverständliche Dominante, aber es klingt deutlich Corneillesches Gedankengut an, wenn Schiller seine Verbrecher mit den dramatischen Bewunderungsprinzipien des Ersten der tragédie classique verteidigt.[181])

Im Ganzen macht sich eine deutliche Wendung zu dramatischen Ansichten bemerkbar, die nicht mehr Sturm und Drang sind. Das Element der r a t i o gibt der Rezension ihren besonderen Charakter. Die ratio in der Dramaturgie aber führt in die Sphäre der tragédie classique und von Shakespeare weg. Am Schluss der Rezension steht denn auch nicht viel anderes als eine Absage an ihn.[182]) Dementsprechend gehen die Forderungen des Rezensenten eindeutig nach Ordnung, Logik, Strenge, Begrenzung, Dämpfung.[183])

Das früher an den französischen Tragödien angefeindete Prinzip der «Kunst» wird nun tasächlich als Forderung aufgenommen: Schiller tadelt an den Gestalten das *Extreme* (Sturm und Drang), das uns um das *Natürliche* bringe,[184]) und fordert den künstlerischen *Mittelweg*.[185]) Dieser aber schliesst das Moment der «Kunst»

---

[180]) Schiller; Bd. XVI, S. 174.
[181]) Schiller; Bd. XVI, S. 24, 31.
[182]) Schiller; Bd. XVI, S. 38.
[183]) Schiller; Bd. XVI, S. 28, 31, 32, 37, 38.
[184]) Schiller; Bd. XVI, S. 31.
[185]) Schiller; Bd. XVI, S. 31.

in sich. Also ist jetzt für Schiller Natur nur durch Kunst möglich, genau das, was er den französischen Klassikern als grössten Fehler vorwarf. Es ist ein interessantes Wortspiel, wenn Schiller in dem Aufsatz über das deutsche Theater schreibt: «... der leidige Anstand ... hat den Naturmenschen verschnitten ...»: und jetzt als positiven Wunsch dies äussert: «... auch sollte durchgängig mehr Anstand ... beobachtet sein ...»! Damit stellt Schiller seine dramatische Intention unmittelbar unter die Aegide der französischen klassischen Tragödie. Sie, als die Vertreterin des klassischen Prinzips der Schönheit, des Stils, gewinnt nun erhöhte Bedeutung zu ungunsten Shakespeares. Racine hat damit ungenannt seinen Anteil und seine einwirkende Bedeutung an diesen neuen ästhetischen Grundsätzen.

Sein Stern beginnt sich zu heben, wie die Zeit sich dem Aufenthalt Schillers in Mannheim nähert.

Mannheim, seine Gesellschaft und sein Theater, wird ein Angelpunkt in der Entwicklung von Schillers Verhältnis zu Racine. Wir vergegenwärtigen uns in kurzen Umrissen das geistige Gesicht dieser Stadt.

Da ist vor allem eines wichtig: Mannheim ist fürstliche Residenz, und es wird ganz bewusst die französische Kultur des grand siècle angestrebt. Das Theater wird aus diesen nachahmenden und wetteifernden Bestrebungen geschaffen. Dass es zunächst eine Stätte französischer Schauspieler wird versteht sich. Aber das Publikum weist ihm auch später mit seinen Forderungen, die nach der tragédie classique zielen den Weg. Dalberg, der Intendant, neigt der französischen Kunst zu.

Mannheim ist ferner der Sitz einer deutschen Gesellschaft, deren Mitglied Schiller wird. Ihre künstlerischen Ansichten sind konservativ, und durch die gewichtige Stimme Wielands wird aus ihrer Mitte Schiller die haute tragédie als künstlerisches Ziel gewiesen.

Das Theater selber steht in einem Zwischenreich zwischen naturalistischer Art und französischem hohem Stil. Die haute tragédie wird als Gesamtheit in theoretischen Theaterdebatten und öffentlichen Preisausschreiben entweder abgelehnt oder in einen Kompromiss gedrängt. Kompromiss in dem Sinne, dass man der Meinung ist, die französischen Tragödien auf der deutschen Bühne hie und da aufführen zu können, aber in deutschem schauspieleri-

schem Stil.[186]) Praktisch bedeutet dies jedoch nicht viel anderes als die Erledigung der französischen klassischen Tragödie, denn es wird ihr damit aufgedrungen, was sie nicht haben kann: die Eigenschaften des naturalistischen bürgerlichen Dramas. Ausserdem aber lehnt man die französische Tragödie auch rundweg ab mit der Begründung, dass sie eine blosse Formkunst sei.[187])

Aber damit steht der Mannheimer Theaterkreis wiederum im Widerspruch mit eigenen Anschauungen. Denn er hält in rein literarischen Dingen die Richtung der Begriffe von Geschmack und Anständigkeit inne; es wird über die wahren Grenzen der Natur in dramatischen Dingen debattiert, man huldigt durchaus dem Ideal eines gemässigten Realismus. Dadurch lenken diese Literaten ja ohne weiteres in die Bahn einer Formkunst ein, sind also den tragischen Franzosen verbunden. Dalberg formuliert klar das französierende rationalistische Kunstprinzip, wenn er sagt, dass «denken und ordnen» der Wahlspruch des dramatischen Dichters sein müsse.[188])

Diese Tendenzen bewegen den Mannheimer Theaterkreis und die weitere Gesellschaft. Wie wird Schillers Verhältnis zu Racine unter diesen Umständen werden? Schillers dramatische Aesthetik ist bei seinem Eintritt in den Mannheimerkreis nicht mehr die der «Räuber». Wir sahen es aus der Selbstrezension. «Die Verschwörung des Fiesco» hat trotz der Prosaform wichtige innere Beziehungen zu der französischen klassischen Kunst,[189]) besonders zu Corneille.[190])

Wie in der ersten künstlerisch gestalteten Wendung Goethes zum klassischen Prinzip Racine im Ur-«Meister» aus Wesensverwandtschaft wegbereitend wirkt, so Corneille im «Fiesco». Racine als Einzelfall aus dem Komplex «der Franzosen» tritt erst später ins Bewusstsein Schillers; ich betone ausdrücklich den Begriff des Bewusstseins. Denn während Racine bei Goethe die Bedeutung eines wesensverwandten Geistes hat, der einfach da und in seiner Art wirksam ist, *nimmt* Schiller seit der Mannheimerzeit Racine

---

[186]) R. F. Arnold: Das deutsche Drama, München 1925, S. 415.

[187]) R. F. Arnold: Das deutsche Drama, München 1925, S. 415. — J. Minor: Schiller Bd. I, S. 229—230.

[188]) J. Minor: Schiller Bd. I, S. 231.

[189]) O. Ludwig; Ges. Schriften Bd. V, S. 291 ff.

[190]) K. Cunningham: Schiller und die französische Klassik, S. 25 ff.

recht eigentlich *wahr* und tritt zu ihm in Beziehung. Der »Carlos« ist ein erster künstlerischer Beweis dafür.

Die Kräfte, welche dazu hinleiten, sind: Mannheimer Einfluss vor allem, aber es ist unzweifelhaft, dass Schiller nicht ganz ohne eine innere Nötigung, ohne entsprechende eigene Ueberzeugungen war, da er doch bereits ein Dramatiker von Format war, der durch ausschliesslich äussere Mächte zu dieser grossen Wendung nicht zu bestimmen gewesen wäre.

Nun zu diesen speziellen Mannheimer-Kräften. Ausser dem Theater, an dem Schillers shakespearisierende Kunstwerke abprallen, sind es vor allem vier Personen, welche ihn der französischen Kunst und Racine im besonderen zuführen: der Intendant Heribert von Dalberg, Anton von Klein, Wieland und Charlotte von Kalb.

Dalbergs Ansicht von der Aufgabe des Dramatikers und somit auch vom Wesentlichen des dramatischen Werkes heisst, wie bereits erwähnt: denken und ordnen — Dämpfung, Begrenzung. Wie stark seine dramatischen Kriterien von Prinzipien der Form, des Stiles, also von klassischen Elementen beherrscht sind, zeigen seine dramaturgischen Preisfragen.[191])

Dalberg liebt die französischen Tragiker, Racine vor allem. Viel später, zur Zeit der »Phädra«-Uebersetzung Schillers, zeigt uns dies ein Brief an seinen ehemaligen Theaterdichter: »... Interessant ist das Meisterwerk des grossen französischen Dichters durch den grossen teutschen Dichter übersetzt zu lesen. Racine's Werke haben grossen Werth der Darstellung und Vollendung; die Chöre der Griechen sind erhaben; doch hat die Kunst mit welcher Racine in Esther und Athalie seine Chöre mit der Handlung verbindet auch ihren Verdienst; und Phedra ist erschütternd tragisch.«[192]) Dalberg scheint Schiller unmittelbar auf die französischen klassischen Tragiker aufmerksam gemacht, ja sie ihm zum Studium und Nutzen empfohlen zu haben; so lässt sich wenigstens aus einem für uns dokumentarischen Brief Schillers an ihn schliessen. Wir werden sogleich von ihm zu sprechen haben. Der Staatsmann und klassizistische Dichter *Anton von Klein* ist ein grosser und entschiedener Verehrer der französischen Tragödie. Zu ihren Verfassern geht er mit seinen Werken in die Schule. Dass und wie er

[191]) Schiller; Bd. XVI, S. 301.

[192]) Briefe an Schiller; hrsg. von L. Ulrichs, Stuttgart 1877, S. 586.

auf Schiller einzuwirken sucht, zeigen seine Worte: «... Mein ewiger Gesang bei Schiller klang von Geschmack und Kunstregeln.»[193]) Wieland weist in seinen «Briefen an einen jungen Dichter» Schiller den Weg zur Form der hohen Tragödie; weist ihn durch das Mittel Racine.

Am entscheidendsten aber ist jedenfalls der Einfluss der Frau von Kalb. Sie ist eine Verehrerin Racines. Sie erhebt seine edle, massvolle Haltung, und von diesem Gesichtspunkt aus verurteilt sie scharf die Regellosigkeit der «Räuber». Von dem Menschen also, welcher Schiller in dieser Zeit am nächsten steht, wird seine bisherige Kunst vor das hohe Forum Racinescher Klassizität gezogen und von da aus abgeurteilt. Von keiner Seite, ausser vielleicht von der Wielands, ist die Einwirkung im Sinne einer Wendung zur französischen klassischen Kunst und zu Racine speziell so unzweifelhaft und stark, wie durch Frau von Kalb. Ihr ist jedenfalls in grossem Masse zuzuschreiben, dass Racine als lebendige Erscheinung nun aus dem bisherigen nivellierten Begriff der französischen Kunst in Schillers Bewusstsein tritt. Die zweite Fassung des «Don Carlos» wird diese wichtige Errungenschaft beweisen; Racines Spuren werden wir dort finden.

Und nun Schiller selber? Wie ist seine Stellung in dieser Fülle von Anregungen, Einflüssen, Neuheiten? Ein Brief aus dem Jahre 1784 an Dalberg umschreibt klar seinen Standpunkt: «... Ich habe gegenwärtig», schreibt Schiller, «meine Zeit zwischen eigenen Arbeiten und französischer Lecture getheilt. Warum ich das letztere thue, werden E. E gewiss billigen. Fürs Erste erweitert es überhaupt meine dramatische Kenntniss und bereichert meine Phantasie, fürs andere hoffe ich dadurch zwischen zwei Extremen, englischem und französischem Geschmack, in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen. Auch nähre ich insgeheim eine kleine Hoffnung, der teutschen Bühne mit der Zeit durch *Versezung der klassischen Stücke Corneilles, Racines, Crébillons und Voltaires auf unserem Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen ...*».[194])

Das ist Programm, eine vernunftmässige künstlerische Neuorientierung Schillers. Ganz bewusst, Punkt für Punkt, registriert er sein Verhältnis zur französischen klassischen Kunst und misst

[193]) B. Seuffert: Klein und Schiller, Festschrift für L. Ulrichs, Würzburg 1880, S. 228 ff.

[194]) Schiller; Briefe Gesamtausg., hrsg. v. Jonas Bd. I, S. 207 ff.

ihre Aufgabe und Bedeutung ab. In bezug auf die Haltung zum Ganzen der französischen dramatischen Kunst ist Schiller hier um einen Schritt weiter gekommen. Erstmals wird nun in einer Gegenüberstellung der englischen und französischen Kunst jene nicht gegen diese ausgespielt, sondern in ihrer eigenen Geltung belassen. Das dritte dramatische System, das deutsche, sucht zwischen diesen beiden ins Gleichgewicht zu kommen. Dies setzt theoretisch eine gewisse objektive Anerkennung beider dramatischen Systeme voraus, ein Schritt, der nicht hoch genug gewertet werden kann, weil er aus der unheilvollen Vergleichsmethode herausführt. Wir werden später seine vollkommene praktische Verwirklichung antreffen.

Der zweite Teil des Programms geht noch einen Schritt weiter zur ausdrücklichen Anerkennung, ja Wertschätzung der haute tragédie. Vergleichen wir die Haltung mit derjenigen um zwei Jahre früher! Es ist geradezu eine Umkehrung aller Werte.

Was nun Racine im besonderen anbetrifft, so wird hier wohl erstmals sein Name genannt, und es ist vielleicht anzunehmen, dass er erstmals Gegenstand eines ernsthaften Studiums geworden ist. Er wird als Folge einer bestimmten dramatischen Ueberzeugung einmal als Einzelerscheinung betrachtet. Dass eine wesensmässige Differenzierung und Erfassung dieses Tragikers sich aus der Lektüre ergibt, das zeigt die Thalia-Fassung des «Carlos» und alle spätere Theorie mehr oder weniger.

Im übrigen bezieht sich das ganze Programm wie auf alle französischen Tragiker so auch auf ihn. Das heisst: Racine soll in deutsche Sprache übersetzt, eine Bereicherung und wichtige Eroberung für die deutsche Bühne werden. Es ist, abgesehen von Racines lebendigem Dasein in verschiedenen Schillerschen Dramen, eine der positivsten Stellungen, die der französische Tragiker inne hat, der Begründung nach noch bedeutsamer als die in der «Phädra»-Uebersetzung. Denn dort ist der Grund der Uebertragung die Veredlung der *Schauspielkunst*, hier aber geht es um die Konzipierung des klassischen deutschen Dramas — und Racine ist dabei richtungweisend, ja vielleicht sogar so etwas wie ein Ziel.

Mit dieser Wendung zu den klassischen Franzosen ist ein Abrücken von Shakespeare verbunden. Schillers «Egmont»-Rezension zeigt, wie fern er eigentlich der Shakespearischen Manier ist.

legt er doch unentwegt die Bewunderungsprinzipien Corneilles als Wertmesser an.[195])

Die bedeutsamere Folge aber ist der Umschwung in Schillers eigenem dramatischen Werk. Das ästhetische Programm wird in Praxis umgesetzt, und zwar zum Teil unter der Aegide Wielands. Erinnern wir uns der «Briefe an einen jungen Dichter»: die Werke der französischen klassischen Tragiker werden darin als vorbildlich erklärt; den Geist Racines wünscht Wieland lebendig über den deutschen Dramatikern; Versform und Reim werden als unerbittliche Forderung aufgestellt, dann erst sei die Möglichkeit gegeben, in deutscher Art die Kunst eines Racine zu erreichen.

Die Vorrede zu der Thalia-Fassung des «Don Carlos» weist unmittelbar auf die Anregung durch diese Grundsätze hin: «... Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben sein oder es ist kein vollkommenes und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. — Nicht, als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruchs überzeugend erkannte, habe ich diesen Karlos in Jamben entworfen ...».[196])

Das heisst: Schiller tut den ersten Schritt zum Drama hohen Stils in der Anerkennung des Prinzips der Form, der Idealisierung durch das Gewand des Verses. Durch die Vermittlung Wielands erscheint Racine hierin als Vorbild. Die erste Gestaltung eines deutschen klassischen Kunstwerkes geschieht also in der Uebernahme des klassischen Erbgutes der haute tragédie; so im «Carlos», so in Goethes gleichzeitiger «Iphigenie». Dass es aus dem Dreigestirn der französischen Tragiker gerade Racine ist, welcher zum spiritus rector der deutschen Klassik wird, ist sehr bedeutsam, besonders für Schiller. Warum ist es nicht Corneille, der doch in positiver, wie in negativer Beurteilung fast durchwegs als *der* Vertreter der tragédie classique erscheint? Bei Goethe ist das durch die tiefe Wesensverwandtschaft begründet; bei Schiller spielt da wohl ein untrügliches Gefühl für wahre Klassizität in der französischen Kunst eine Rolle. Dazu mag noch der Umstand etwas beitragen, dass Schiller zu Beginn seines klassischen Weges besonders das Moment der Form wichtig ist, und vollendete klassische Form besitzt von allen französischen Tragödien nur die Racines.

[195]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 182.

[196]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 49—50.

Trotzdem Schiller mit der formalen Umarbeitung des «Carlos» die französische klassiche Tradition bejaht, spart er sich einen Angriff auf ihre Vers- und Reimkunst nicht. Er verwirft den Reim als einen «trostlosen Beweis» der französischen Tragödiensprache, als einen «armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklanges».[197]) Dieses Urteil ist so individuell und so stark vom sinnlichen Spracheindruck beherrscht, dass wir es einer Kritik im eigentlichen Sinne nicht unterziehen können. Wir müssen nur feststellen, dass es, da wiederum der Gegensatz zwischen Natur und Stil auftaucht, das Urteil einer Uebergangszeit ist; der Weg führt deutlich der Klassizität zu, aber am Prinzip des hohen Stiles hängen noch die Schlacken des Naturalismus. Ferner treffen wir wiederum auf den Punkt, in dem aus dem allgemeinen Urteil über die französische tragische Sprache Racine unter allen Umständen ausgenommen werden müsste. Racine den Wohlklang und die vollkommene sprachliche Schönheit absprechen, heisst nichts anderes, als sie nicht sehen wollen. Schillers Urteil ist für uns umso wichtiger, als es sein einziges über die französische tragische Sprache ist. Schiller fällt damit ganz aus der Tradition, welche in diesem Punkt in der deutschen Kritik herrscht; es ist nämlich der einzige, in welchem unter den deutschen Beurteilern aller Zeiten beinahe Einmütigkeit herrscht; Einmütigkeit im Sinne der Wertschätzung und Anerkennung, sehr oft sogar im Rahmen einer sonst ablehnenden Kritik.

Wir haben genau dasselbe Phänomen des Nicht-Sehen-Wollens schon bei Lessing wahrnehmen können. Aber bei ihm flossen doch alle Mängel des kritischen Systems aus einem grossen Ziel, dem Aufbau des deutschen Theaters; und vor diesem Ziel rechtfertigt sich Manches oder wird zum mindesten gemildert. Was Schillers negatives Urteil bewirkt, ist das Gewicht des individuellen Gefühls, eines betont deutschen Gefühls, das er gegen ein objektives rationalistisches Urteil in die Wagschale legt. Wir werden dieses Moment in seiner Kritik immer in Anschlag zu bringen haben.

Wesentlicher als diese kleine Nachtseite der Thalia-Vorrede ist das Grundsätzliche: die Wendung zu den klassischen Franzosen, vor allem zu Racine, in der formalen Konzeption des «Carlos». Das Werk steht aber nicht nur der Form nach auf klassi-

[197]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 50.

scher Bahn, sondern es besitzt trotz aller Unebenheiten und Ungereimtheiten bereits das typisch klassische Prinzip der Idealität. Französischer Einfluss hat also auch in der Tiefe der Tragödie formend und läuternd gewirkt, und über diesem Allgemeinen stellt das Carlos-Thema, die Liebestragödie, die tiefe und unmittelbare Verbindung zu Racine her.

Ueber dieser Brücke wölbt sich noch ein grosser Zusammenhang: durch das lebendige Dasein Racines im «Don Carlos» und seine Einwirkung in den folgenden Dramen kompensiert sich das stark römische Element Schillers zu Gunsten des griechischen. Nicht durch die Griechen allein, vor allem nicht durch sie zuerst, sondern durch den Gallo-Griechen Racine gelangt dieses Moment in Schillers Dramatik. Es wird zu einem der allerwichtigsten der späteren Zeit, und fast wie zur Bestätigung des bahnenden Einflusses Racines treffen wir die beiden Dichter später in einem Raum: bei Euripides. Hier kreuzen sich unmittelbar die geistigen Intentionen und verschlingen sich die Fäden der Beziehungen.

Wenden wir uns jetzt dem «Don Carlos» zu.

Es ist die Liebeshandlung, welche wir für die Beziehung zu Racine in Anspruch nehmen. Sie ist der Anfang des Werkes, der eigentliche dramatische Vorwurf; und wenn die endgültige Fassung auch die politische Handlung zur herrschenden macht, so ist das die Verdichtung einer im Laufe der Entwicklung des Werkes neu entstandenen Idee.[198])

Die ursprüngliche Auffassung der Carlostragödie setzt ein Brief Schillers an Dalberg auseinander: «... Carlos», heisst es da, «würde nichts weniger als ein politisches Stück ... sondern ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause, und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohne so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das grösste Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, müssen, denke ich, höchst interessant ausfallen ...».[199])

Es ist sehr bedeutsam, dass Schiller der ersten Carlos-Gestaltung ganz und gar die politische Färbung abspricht. Die Liebestragödie hat zweifellos in der Thalia-Fassung noch tiefere Ver-

[198]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 53.

[199]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. I, S. 192 ff.

ankerung im Dichter gefunden durch das Erlebnis mit Frau von Kalb. Lag über der Handlung des ersten Entwurfes noch etwas vom Fluidum des bürgerlichen Dramas, so fasst Schiller sie nun durchaus in der hohen königlichen Sphäre, wie es zum Beispiel eben die französischen Tragiker tun. Wenn er das Werk in der Thalia-Vorrede wieder als ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause [200]) bezeichnet, so liegt ein grösseres Gewicht auf dem «königlich» als auf «Familiengemälde».

Es darf nicht übersehen werden, dass Schiller diese Differenzierung in jenem Brief auseinandersetzt, in welchem er Dalberg seine französischen Studien, seine Hoffnungen und Pläne in Hinsicht der französischen Tragiker ausführt! Direkte Zeugnisse Schillers für den Einfluss Racines auf die ersten drei Akte des «Carlos» gibt es keine. Allein aus dem Wesen der Mannheimerzeit im allgemeinen, aus dem Studium der französischen klassischen Tragödien und dem bestimmenden Einfluss der Frau von Kalb dürfen wir zweifellos positiv schliessen. Im übrigen gibt die Liebeshandlung selber die realen Tatsachen der Verbindung, sowohl geistiger Art als auch durch wörtliche Parallelen.

Das Thema dieser Tragödie: unglückliche, vermessene Liebe des Prinzen zur Königin, seiner Stiefmutter, und dadurch Rivalität zwischen Vater und Sohn; Untergang oder Entsagung von irgendeiner Seite muss die Lösung bringen.

Es ist eine Geschichte des menschlichen Herzens, die nicht viel äusserliche Ereignisse braucht, weil sie auf innerlicher Szene abrollt. Es ist ein Vorwurf ohne den grossen Raum der Geschichte, vor allem ohne den Atem eines aktuellen Problems. Er benötigt bloss den Seelenraum dreier Menschen, ohne deshalb weniger allgemeine Gültigkeit zu haben. Es ist ein Thema nicht für die schwarz-weiss-Kunst grosser heroischer Vorgänge, Staatsaktionen, sondern für das subtil realistische Vermögen der Seelenforschung. Nicht so sehr Erschütterung oder Bewunderung ist die Wirkung, sondern Rührung und Mitleid. Diese Zwecksetzung Schillers lässt aufhorchen, wenn man sie mit früheren Theorien vergleicht, die stets die pathetische Erschütterung und Bewunderung als dramatische Wirkung setzten. Wir haben an jenen Stellen bemerkt, dass dies römisch-Corneillesches Erbe sei. Jetzt spricht uns griechisch-Racinescher Geist an.

[200]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 51.

Typisch französisch, vielleicht sogar von Racine abgezogen, ist die Bemerkung Schillers, dass der Dichter, um die tragische Rührung zu erreichen, «die widrige Härte des Stoffs zu weicher Delikatesse» herabstimmen und mildern müsse.[201]) Wie sehr hat Schiller noch vor kurzem diesen Geist der Delikatesse in der französischen Tragödie verurteilt!

Schiller betont noch etwas Neues, typisch französisch-Klassisches. Man weiss, wie sehr er sich um das Historisch-Getreue in seinem «Carlos» müht. Trotzdem heisst es nun in der Thalia-Vorrede: «... Es mag zwar ein gotisches Ansehen haben, wenn sich in den Gemälden Philipps und seines Sohns zwei höchst verschiedene Jahrhunderte anstossen, aber mir lag daran, den Menschen zu rechtfertigen ...»[202]) Das ist die Betonung der klassischen Rein-Menschlichkeit, im Gegensatz zum früheren Aktualitätsrealismus. Im besonderen aber verfolgt Schiller hier einen Weg, wie er von Racine immer begangen und von der Kritik immer missverstanden wurde: eben jene Art, scheinbare technische Ungereimtheiten zu begehen; so, wenn Racine seine griechischen Stoffe im französischen Milieu und Kostüm des grand siècle auf die Bühne bringt, also zwei grundverschiedene Zeiten aufeinanderstossen lässt, wie Schiller dies auch von seiner Praxis sagt. Aber es ist bei beiden nur eine scheinbare künstlerische Schiefheit. Ihren Grund hat sie in der Ueberzeugung der allgemein-verbindlichen Menschlichkeit der Handlungen und Gestalten. Schiller hätte besser getan, dieses Racinesche Prinzip auch auf die «Braut von Messina» zu übertragen, denn so wäre jenes starke Antikisieren unmöglich gewesen, das man keiner von Racines «antiken» Tragödien zur Last legen kann. Racine fasst den antiken Gedanken viel grossartiger in jenen Worten: «... le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce ...».[203]) Das neue tragische Prinzip des «Carlos» steht also jedenfalls in einer Racine verwandten Sphäre. Der französische Tragiker betont in allen seinen Vorreden das Recht des Herzens am tragischen Zweck; pitié, larmes, émotion sind seine dra-

[201]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 48.
[202]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 49.
[203]) Racine; Mesnard III, p. 142—143.

matischen Begriffe — und ebenso spricht Schiller hier von Rührung, Tränen, schmelzen als den seinen.

Die Tragödie zwischen Elisabeth. Philipp und Carlos spielt sich in dem strengen und kargen Raum des spanischen Hofes ab, eingeordnet in eine fast vollkommene Einheit von Ort und Zeit. Drei Personen tragen sie (die Fürstin Eboli hat nur Geltung als Mittel der Intrige und Posa steht in dieser zweiten Fassung noch im Hintergrund, wenn auch schon fest umrissen); die Zahl, welche Racine meistens verwendet, die wir auch in Goethes beiden klassischen Dramen vorfinden. Zwischen diesen drei Personen schürzen sich Bande des Herzens, des Gesetzes, der Moral zum tragischen Knoten. Die Ausgangssituation ist das bis zum Rande volle Mass von Seelenpein, welche gleich in den ersten Szenen, durch einen Tropfen des Zuviel, überläuft und uns mitten in den Konflikt stellt. Dabei unterlässt es der Dichter aber nicht, von dieser Mitte aus eine rückwärtige Perspektive zu eröffnen: die Qual des Prinzen währt schon Monate; das ist ein typisches Racinesches Mittel. Was im Raum der Bühne geschieht, lebt im Monolog oder Dialog, wie es eben die einzig mögliche Darstellung solch nach innen verlegter Tragik ist. Grosse Szenen kommen nur in der Form der Hofversammlungen vor und sind für den tragischen Kern unbedeutend.

Das sind die technischen Umrisse der Liebestragödie; kaum scheint es nötig zu bemerken, wie sehr sie Racine nahe steht.

Rufen wir uns in Erinnerung, was Schiller für die Handlung plant: keine Politik, somit keine grösseren Geschehnisse; ein Vater, der mit seinem Sohn um die Liebe einer Frau wetteifert, ein Sohn, der ohne Hoffnung liebt. In der Thalia-Vorrede erfahren wir die Auffassung noch deutlicher: «... Eine Leidenschaft, wie die Liebe des Prinzen, deren leiseste Aeusserung Verbrechen ist, die mit einem unwiderruflichen Religionsgesetz streitet und sich ohne Aufhören an der Grenzmauer der Natur zerschlägt ... Eine Fürstin wiederum, deren Herz, deren ganze weibliche Glückseligkeit einer traurigen Staatsmaxime hingeschlachtet worden, die durch die Leidenschaft des Sohns und des Vaters gleich unmenschlich gemisshandelt wird ...».[204])

---

[204]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 48—49.

Eine Handlung, kurzum, könnte man sagen, welche die moderne Tragik ganz ins Innere der Menschen verlegt, ihnen ihr Schicksal in die eigene Seele legt und es mit den Kräften des Geistes und Herzens tragen und lösen heisst. Ist es nicht die Art des *Seelendramas*, welche wir damit vor uns haben? Seelendrama: dieser Begriff erweckt sogleich den Namen Racine. Zwar müssen wir die Einschänkung machen, dass die Liebestragödie im «Carlos» das Seelendrama nicht in der Reinheit Racines und Goethes darstellt. Es haftet ihm schon in den ersten zwei Entwürfen durch die Gestalten Posas, Albas und durch die historisch-politischen Vorgänge im Hintergrund etwas der Schlusshandlung Gehöriges an. Aber grundsätzlich können wir diese Brücke zum französischen Tragiker wölben.

Verbindend mit der Tragödie Racines ist bereits das Thema der Liebe; eine Liebe, der das höhere und unbedingt verpflichtende Gesetz entgegensteht, hier das des Staates und der Natur. Diese Liebe hat demnach, wie bei Racine, die Bedeutung einer Urkraft und menschlichen Urverstrickung, da sie allein das Gewicht einer Tragödie, wie die zweite Fassung es eben zeigt, aushalten soll. Sie ist nicht bloss Mittel, sondern Wesen, Mittel und Zweck zugleich. Sie hat allgemein menschliche Gültigkeit und damit metaphysische Begründung.

Ueber dieses Allgemeine hinaus beschwört aber die Carlos-Liebestragödie zwei bestimmte Werke Racines herauf: die «*Phèdre*» und den «*Mithridate*». Besonders mit diesem letzteren finden sich überraschende Uebereinstimmungen. Im «Mithridate» ist die unglückliche Rivalität zwischen Vater und Sohn um eine und dieselbe Frau, die Braut des Vaters, das Element der Handlung. Im düsteren Hintergrund bewegt sich, wie ein gigantischer Schattenriss, Weltpolitisches — ganz ähnlich wie in der zweiten «Carlos»-Fassung, welche die Tragödie der menschlichen Herzen auf den vibrierenden Boden eines weltgeschichtlichen Knotenpunktes stellt.

Abweichungen in der Voraussetzung und Lösung der Handlung im «Mithridate» und in der Liebestragödie des «Carlos» sind selbstverständlich: Elisabeth, die Gattin — Monime, die Braut; der Untergang des Infanten — die glückliche Vereinigung der Liebenden und der Untergang des Königs bei Racine. Das sind Verschiedenheiten der dramatischen Absicht, aber innerhalb dieser Grenzen, im Bereich und in der Führung des Seelenkonfliktes an

sich, gehen beide Dichter einen gar nicht so unterschiedlichen Weg. Racines Dramatik, das Ringen der Menschen umeinander oder um sich und mit sich selber, diese Machtpolitik der Herzen und Geister, das finden wir gleichermassen, in der Form allerdings stärker, passionierter, im «Carlos»: das Ringen des Prinzen um seine Liebe und um den Vater; Philipps Kampf gegen den Sohn, um die Frau, um seine eigene Menschlichkeit. Diese Königsfigur ist der Raum unendlicher und verschwiegenster Seelenbewegungen; davon lebt sie und wird tragisch gross. Die Fürstin Eboli: in Leidenschaft entbrannt für Carlos, bei dessen Ablehnung hasserfüllt gegen ihn. Intrigantin gegen die Königin und Carlos, einen unheimlichen Herd gegensätzlicher Gefühle in sich tragend. Elisabeth: sie liebt den Infanten, Pflicht und Gesetz ihres Lebens verbieten es ihr, sie ist einsam und fremd, ähnlich der taurischen Iphigenie; Sehnsucht nach ihrem Frankreich, wie jene nach Griechenland; über all dem die Resignation, die Entsagung auf eine irdische Glückseligkeit zugunsten eines überindividuellen Ewigkeitswertes.

Wir sehen, dass diese Menschen in dem typisch Racineschen Kreis der eigenen Leidenschaften und des daraus sich ergebenden Schicksals stehen, aus dem sie sich nur mit Aufopferung ihrer selbst retten können. Sie sind in *sich selber tragisch determiniert* wie jede Gestalt Racines, und mit denen des «Mithridate» und der «Phèdre» verbindet sie die thematische Parallele (mit der letzteren in umgekehrtem Verhältnis). Vergleichen wir die Einzelgestalten: König Philipp — Mithridate. Rein äusserlich, politisch ist ihre Stellung verschieden: Philipp ist auf der Höhe seiner Macht, Mithridate geht unter durch weltpolitische Vorgänge von riesigen Dimensionen. Aber abgesehen davon stehen sie einander rein menschlich nah. Philipp: ein Despot, auch in menschlichen Dingen, hart bis zur Grausamkeit, sogar verschlagen im Spiel der Intrige, aber einsam auf seinem Thron, innerlich ohnmächtig. In diesem grellen Gegensatz verläuft sein Leben.[205]) In einem einzigen Vers wird Mithridate genau so gezeichnet: «... Il vit chargé de gloire, accablé de douleurs ...».[206]) Aus dieser innerlichen Einsamkeit und Hilflosigkeit wächst bei Philipp all sein Arwohn, seine Eifersucht, die Härte, die Aengstlichkeit.[207]) Dieselben Züge trägt Mithridate.

[205]) Carlos I, 6; II, 2; III, 5; Säk. Ausg. Bd. IV, S. 45, 46, 58, 141.
[206]) Racine: Mithridate V, 4; v. 1558; Mesnard III, S. 93.
[207]) Carlos III, 2; Säk. Ausg. Bd. IV, S. 126, 127.

und zwar zeigen sie sich gleich im ersten Gespräch mit seinem Getreuen; «jaloux sans retour» ist sein Zeichen.[208]) Philipp gibt sich der Intrige hin. Mithridate fängt das Gemüt der Monime durch böse List. Aber alles geschieht bei ihnen nur aus Herzensohnmacht, aus der Sehnsucht nach Menschen und aus der Liebe zu einer Frau.

So sehen wir in den beiden Königsgestalten das Typische ihres Wesens, warum sie eigentlich existieren und tragisch sind, zusammenklingen. In Elisabeth tritt uns eine Schwestergestalt der Monime entgegen. Wie jene aus der schönen Kultur Griechenlands, so kommt diese als Opfer einer harten Staatsmaxime von Frankreich nach Spanien. Sie fühlt sich förmlich aus der Kultur in die Barbarei versetzt, und ihre Sehnsucht sucht stets die Heimat.[209]) Die Staatsraison gab sie Philipp zur Frau — sie aber liebt Carlos. Es ist keine Leidenschaft, die an der Oberfläche sichtbar wird; in leisen, andeutenden Zügen, oft unbewusst, gibt sie zu verstehen, was sie für den Prinzen empfindet.[210]) Das überbordende Mass der Leidenschaft ist durchaus bei Carlos. Wir finden dasselbe Verhältnis bei Monime und Xipharès. Im übrigen hat Köster auf interessante wörtliche Parallelen in den Unterredungen der beiden Paare hingewiesen und den Schluss des Dialogs zwischen Elisabeth und Carlos geradezu als abhängig von derselben Szene bei Racine erklärt.[211])

Xipharès: «... Je vous promets
De vous mettre en état de ne me voir jamais ...»

Monime: «...
C'est me promettre plus que vous ne sauriez faire ...»

Carlos: «... Ich schwöre
und schwöre Ihnen, schwöre ewiges ...
O Himmel nein! nur ewiges Verstummen,
doch ewiges Vergessen nicht.

Königin: «... Wie könnt ich
von Karlos fordern, was ich selbst zu leisten
Nicht willens bin? ...»

---

[208]) Racine: Mithridate I, 5; Mesnard III, S. 38.
[209]) Schiller: Carlos I, 3, 6; Säk. Ausg. Bd. IV, S. 22, 44, 45.
[210]) Schiller: Carlos I, 5; Säk. Ausg. Bd. IV, S. 42, 38.
[211]) A. Köster: Schiller als Dramaturg, S. 265.

Dem König gegenüber erscheinen beide Frauengestalten als Inbegriff weiblicher Güte und Seelenadels. Die Art, wie Elisabeth in ihrer verletzten Frauenwürde dem König entgegentritt, hat ihre genaue prinzipielle Entsprechung bei Monime.[212])

Nicht nur diese Parallelen führen zu Racine hin, sondern noch ein wesentlicher Zug im Charakter der Königin: die *Resignation, die Entsagung.* Elisabeth verzichtet auf sich selbst, auf ihre Seele, indem sie dem Gesetz gehorcht, das heisst, in die höhere Wirklichkeitsordnung eingeht. «... Ich liebe nicht mehr ...».[213]) das sind Worte, welche nichts mehr wollen, sondern nur noch s i n d, als das Ende eines steilen Weges vom individualistischen Glücksstreben zur stillen Ergebung. Das Beste, was die Königin dem Infanten sagen kann, ist die Mahnung zur Entsagung und Ueberwindung seiner Leidenschaft um der grossen, überpersönlichen Königs- und Menschheitsaufgabe willen. Ich wüsste keine Szene dieser an die Seite zu stellen, wenn nicht die letzte der Bérénice, wo die verzichtende Frau den König seiner Staatspflicht zuführt.

Durch diese Geisteshaltung der Königin klingt eines der tiefsten Elemente Racinescher Dramatik im «Don Carlos» auf. Tragik des Verzichts, der menschlichen Läuterung also bei Racine, Goethe — und Schiller. Schiller hat diesen Gehalt nur mehr in eine seiner späteren Gestalten gebannt. Ein Wort der Kritik über diesen entscheidenden Zug der Racineschen Tragödie hat er nie geschrieben. Möglich, dass er ihm nie aufgegangen ist, und dass die Entsprechung in der Gestalt der Königin eine auf Lektüre und Erinnerung begründete, mehr technische Uebernahme ist. Aber wenn wir über diesen einzelnen Punkt im «Carlos» auf das menschlich-Grundsätzliche in allen Tragödien Schillers blicken und es Racines tragischem Ethos gegenüberstellen, so ergeben sich in diesem innersten Kreis doch deutliche Uebereinstimmungen.

Tragik der Entsagung, der Läuterung der Seele von irdischer Glück- und Zweckgebundenheit über sich selbst hinaus zu ewigen Werten ist für Racine das grundsätzlichste Problem menschlich-geistigen Strebens und Bestehens; und dieses als Forderung gestellte Hinauswachsen über sich ist als tragisch aufgefasst.

---

[212]) Schiller: Carlos I, 6; IV, 5; Säk. Ausg. Bd. IV, S. 44, 45, 191, 193. — Racine: Mithridate IV, 4; Mesnard III, p. 81—83.

[213]) Schiller: Carlos I 5; Säk. Ausg. Bd. IV, S. 38.

Ebenso ist Schillers Dramenwelt tragisch determiniert: seine Menschen sind nicht um ihrer Leidenschaften und ihrer unmittelbaren Glückseligkeit willen da, sondern sie müssen sich in höhere Kategorien, in geistige Freiheit emporwandeln, um ihre menschliche Bestimmung zu erfüllen. Dass im einzelnen die Abwandlung und Formung dieses Gedankens andersartig ist, versteht sich; Schillers Held ist heroisch-pathetisch, der Racines nicht.

Es gibt im «Carlos» noch eine Gestalt, bei deren Konzeption Racine vorbildlich gewesen sein mag: die Fürstin Eboli. Köster hat darauf hingewiesen, dass die grosse Unterredung der Fürstin mit dem Prinzen ihre Vorlage zweifellos in der Szene zwischen Phèdre und Hippolyte habe.[214]) Beides sind Auftritte, in denen eine von Liebe zu dem Prinzen entflammte Frau diesem ihre Gefühle offenbart und abgewiesen wird. Die beiden Szenen modifizieren sich im Einzelnen natürlich nach der besonderen Anlage der Handlung. Die Fürstin Eboli ist eine jener Gestalten, wie wir sie bei Racine nicht nur in Phèdre besitzen, sondern auch in Hermione, Eriphile, Athalie: von Leidenschaft blind beherrscht stürzen sich diese Frauen in Intrige und Verräterei. Sie können nicht verzichten, dunkle Wesen, die sich noch nicht aus den Schlacken rein materiellen Daseins erhoben haben.

Wenn wir über alles dies noch einen letzten verbindenden Bogen von Schiller zu Racine wölben wollen, denjenigen, welcher das geistige Zeichen aller Klassizität ist, dann den der *Humanität*. Die Klassik Goethes, Schillers und Racines steht unter diesem grossen Begriff.

Im «Carlos» hat sich unter dem Einfluss der französischen Tragödie Schillers Weg zur Klassik angelegt. Racine ist zum lebendigen Bild geworden. Es wäre im höchsten Grade interessant, aus der Zeit der Thalia-Fassung und der Vollendung des «Carlos» auch ein Wort der Kritik über Racine zu besitzen. Aber das ist nicht der Fall. Schiller ergreift auch dann nicht die Gelegenheit dazu, als Körner ihm, etwas später allerdings, 1789, in einem Brief seine Auffassung über den französischen Tragiker darlegt. «... Ich habe diesen Sommer», schreibt Körner, «mich in Nebenstunden etwas mehr mit der französischen Litteratur bekannt gemacht, in der ich sehr fremd bin. Racine zu lesen ist wirklich ein helden-

[214]) A. Köster: Schiller als Dramaturg, S. 265.

müthiger Entschluss, sobald man eins oder zwei von seinen Stücken kennt. Ich habe mir alle Mühe gegeben, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Sprache und Versifikation sind auch gewiss vortrefflich; und vorausgesetzt, dass diese Gattung nun einmal von der Mode gestempelt war, so ist Racine immer ein braver Künstler und seine Werke tragen das Gepräge der Vollendung, oder einer conventionellen Klassizität. Aber ein Genie war er nicht, sonst wäre es ihm unmöglich gewesen, die Sphäre der Kunst so eng zu beschränken, und sich mit der unausstehlichen Monotonie auszusöhnen, die in seinen Charakteren, Situationen und in der Art des Ausdrucks herrscht . . .».[215])

Die folgenden Jahre führen Schiller nicht unmittelbar zu weiterer künstlerischer Gestaltung, sondern zunächst in rein geistige Bezirke und in die dramatische Aesthetik. Er muss sich des klassischen Kunstprinzips zuerst im abstrakten Gedanken klar sein, bevor er es ins Werk umsetzt. Er will, wie er einmal an Körner schreibt, zuerst die «dunkeln Ahnungen von Regel und Kunst» in klare Begriffe verwandelt haben.[216]) Durch spekulative Aesthetik strebt er der wahren Kunst zu. Erst wenn die *vollkommene Kunstmässigkeit* erreicht ist, wenn das rationalistische künstlerische Prinzip ihm zur Natur geworden ist, glaubt er an den *Wiedereinsatz der dichterischen Phantasie, des Genies.*

Aus diesen Gedankengängen zu schliessen, die eben nicht nur allgemein klassische, sondern in ihrer Betonung des Kunstmässigen typisch *französierende* sind, müsste die Stellung zur französischen Kunst und Racines folgerichtig in Zukunft eine positivere sein. Allein mit einer solchen Logik dürfen wir nicht rechnen. Da sind stets ganz andere Dinge, die mitspielen, und die französische Tragödie wird auf alle Fälle mehr oder weniger angegriffen, sogar wenn es mit *ihren eigenen künstlerischen Prinzipien* sein muss.

Das Studium der Griechen und der erneuerte Eindruck Shakespeare wirken als bedeutsame Kräfte in Schillers philosophischen Abhandlungen und ihrer Kritik der französischen klassischen Kunst mit. Es ist dieselbe Konstellation wie in Lessings Dramaturgie, und das Mittel des Systemaufbaues, das gegenseitige Ausspielen, finden

[215]) Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784—1805, 2. Aufl. 1874, hersg. v. K. Goedecke Bd. I, S. 321.

[216]) Schillers Briefwechsel mit Körner von 1784—1805, 2. Aufl. 1874, hersg. v. K. Goedecke Bd. I, S. 387.

wir auch bei Schiller. Dazu ist bei ihm immer noch das individuelle Gefühlsmoment als wichtiges kritisches Element mitzurechnen. Wir wissen, wie die «Hamburgische Dramaturgie» der französischen Tragödie, Racine vor allem, gerecht wurde, bezw. *nicht* gerecht wurde. Wir werden in Schillers Theorie der dramatischen Kunst im Grossen und Ganzen die Parallelerscheinung dazu finden.

Noch vor den grossen aesthetischen Abhandlungen, die 1791 beginnen, entspinnen sich an der Thalia-Fassung des «Carlos» theoretische Streitigkeiten mit Wieland, und eine erste Beschäftigung mit den Tragödien der Griechen rückt gleich den Gegensatz Euripides-Racine auf den Plan. Aus Schillers Mitteilung über die Meinungsverschiedenheiten mit Wieland zu schliessen, scheint dieser Schiller zu den französischen Tragikern in die Schule geschickt, den «Carlos» durchaus vor das Forum der grossen Franzosen, vermutlich Racines, gezogen zu haben. Darauf Schiller: «... da erklärte ich ihm ... dass ich mich anheischig machte, jede einzelne Szene aus jedem französischen Tragiker wahrer und also besser zu machen ... Er führte mir meinen Carlos zur Widerlegung an; wo ich nämlich gerade die Fehler hätte, die ich an den Franzosen tadle. Ich sagte ihm, dass aus den dreissig Bogen Carlos gewiss sieben herauszubringen seien, worin reine Natur sei; ... er solle mir das an einem französischen Stücke probieren ... er solle eine dreizehn Blätter starke Szene zwischen Carlos und der Eboli in französischem Geschmack schreiben lassen und sehen, wer sie aushält ...».[217])

Auf diesen letzten Punkt hin wäre die Wette sicherlich zu wagen, denn wir haben ja eben festgestellt, dass Racines «Phèdre» das Vorbild der erwähnten Carlos-Szene war. Schiller scheint sich dieser Uebereinstimmung nicht bewusst zu sein.

Im übrigen kündigt sich in diesem Brief bereits der Tenor der Kritiken in den folgenden Abhandlungen an: Mangel an Naturwahrheit in den französischen Tragödien. Das ist der Vorwurf eines Geistes, welcher strenger als je ein Dichter das klassische Prinzip in der Tragödie erstrebt und verwirklicht; eines Geistes, der also späterhin in seiner «Braut von Messina» mehr Anspruch auf Naturwahrheit macht, als Racine in «Bérénice» oder «Phèdre»! Seine Art der tragischen Gestaltung scheint Schiller die allein mög-

---

[217]) Schiller; Briefe II, S. 18.

liche zu sein. Schiller kennt den französischen Tragikern gegenüber keine Objektivität. Bloss einmal, praktisch, in seiner Uebersetzung der Racineschen «Phèdre», wird sie in vollkommener Weise innegehalten.

Das Wesentliche der späteren Kritik ist somit in diesem Brief schon angelegt und ausdrücklich als für alle Vertreter der französischen tragischen Kunst geltend erklärt; Racine trägt das Seine dabei — ob zu Recht oder Unrecht ist leicht abzusehen.

Ein für das Bild Racines bei Schiller ausserordentlich wichtiges Urteil hängt mit dessen Uebersetzung der «Iphigenie» des Euripides zusammen.

In den Anmerkungen seiner Uebersetzung vergleicht er den französischen Achille mit dem griechischen; ausgehend von diesem bemerkt er: «... Auch bei dem Charakter des Achilles bleibt man zweifelhaft, ob man ihn tadeln oder bewundern soll. Nicht zwar weil er neben dem Racineschen Achilles zu ungalant, zu empfindlich erscheint; der französische Achilles ist der Liebhaber Iphigeniens, was jener nicht ist und nicht sein soll. Diese kleine eigennützige Leidenschaft würde sich mit dem hohen Ernst und dem wichtigen Interesse des griechischen Stücks nicht vertragen ...).[218]) Man kann Schillers Bemerkung auch umdrehen und sagen, dass der französische Achille nicht der griechische ist und sein soll, da Racine nicht der einfache Uebersetzer des Euripides ist. Dies aber wird meist übergangen, so auch hier und damit der Kritik ein ganz unberechtigter Raum freigegeben. Unberechtigt, weil das neue eigenständige Werk Racines (und mit welchen Mitteln eigenständig gemacht!) nicht mit den Masstäben der Vorlage abgetan werden darf. Der moderne Achille darf daher niemals unmittelbar neben den griechischen gestellt werden. Es ist ferner völlig ungerecht, der französischen «Iphigénie» indirekt den hohen Ernst und das wichtige Interesse abzusprechen. Ist es denn nicht der genau gleiche Stoff, den Racine behandelt? Die Abweichungen von der Euripideischen Fabel nehmen ihm den Ernst nicht, ganz im Gegenteil. Damit wäre der französische Achille zum Teil gerechtfertigt; aber es gibt noch eine absolutere «Rettung». Es ist nötig, dass wir dies etwas ausführlicher darstellen.

Die Veränderung der Achillesgestalt bei Racine hängt eng zusammen mit dem neu konzipierten Schluss der Tragödie, also

[218]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 101.

auch mit der Gestalt der Eriphile. Dieser Schluss nun ist unzweifelhaft grösser, als der durch einen deus ex machina bewerkstelligte griechische. Diese Lösung musste Racines Intention des Tragischen zuwiderlaufen, aber er konnte auch das Menschenopfer sich nicht vollziehen lassen. Die Mitte, die Lösung ohne Grausamkeit, zugleich aber in höchstem Masse tragisch und Racinisch tragisch, bietet die Verwendung der Eriphile, deren Gestalt er sorgsam quellenmässig belegt. Der französische Tragiker lässt Eriphile in Liebe zu Achilles entbrennen, schändlich und tragisch, weil Achilles ihr Erzfeind ist, und weil er Iphigenie liebt, ihre Verwandte, unter deren Schutz sie steht. Die Leidenschaft wächst ins Masslose und treibt sie ins Verbrechen. Sie büsst es und überwindet sich mit dem frei gewählten Tode, der Iphigeniens Rettung ist. Die Liebe des Achilles steht also in der strengsten Zweckverbindung mit dieser Eriphile, somit mit diesem Schluss. Sie musste da sein, um Eriphile schuldig werden zu lassen und ihren Tod herbeizuführen. Ist sie demnach eine kleine eigennützige Leidenschaft, wie Schiller meint? Sie ist alles andere. Sie und die Achillesgestalt derart verkennen, heisst die tiefste tragische Intention Racines verkennen, die darin besteht, keine Tragik ausser der aus der Menschenseele gewachsenen walten zu lassen. Schillers Kritik wird einer der grössten Eingebungen Racines durch den falschen direkten Vergleich nicht gerecht; einer Eingebung dazu, die uns die antike Fabel dadurch, dass sie den für unser Gefühl und Verständnis unfassbaren deus ex machina umgeht, tatsächlich mit neuem, aktuellem Leben erfüllt.

Diese Kritik, wie sie auch sei, ist für uns nicht nur als Kritik von Bedeutung, sondern auch darin, dass sie ihren Grund in Schillers Wendung zur griechischen Kunst überhaupt und zu Euripides im besonderen hat. Es war dies bei Goethe eine gangbare und feste Brücke zu Racine — es ist es auch bei Schiller. Das Streben nach dem griechischen «homo humanus» als tragischem Menschen umschliesst Racine und die beiden deutschen Klassiker mit einem magischen Band. Genau so wie Schiller nach dem «Carlos» Anfang und Ende aller tragischen Kunst bei den Griechen sieht und förmlich in den *Besitz* dieser Dramatik zu gelangen strebt, so sind die Alten auch für Racine das letzte Mass. In jeder seiner Vorreden bemüht er sich um sie,, und jede trägt den Wunsch, ihre Kunst in der seinen verjüngt wiederzugestalten. Hier wie dort ist dieses

streben ein notwendiges und organisches. Schiller schreibt darüber an W. v. Humboldt, dass «nicht eine ursprüngliche Differenz sondern bloss der Zufall» zwischen ihm und die Griechen getreten sei.[219]) Dazu müssen wir uns nun erinnern, dass wir Schiller einen Corneille verwandten Geist genannt haben. Das heisst, er hat in sich von jenem *römischen* Geist, welcher Staat und Kultur des grand siècle bestimmt. Und aus dem Besitz dieses Erbes heraus sucht er die vollkommen andere Geisteswelt der griechischen Antike. Wir haben Racine schon mehrfach den Gallo-Griechen genannt: das deutet auf dasselbe hin: römisches Erbe und errungenes Griechentum.

In dieser allgemeinen Wendung Schillers und Racines gibt es einen Raum, in dem sie unmittelbar zusammentreffen: Euripides. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass er es ist, welchen Schiller zuerst übersetzt, bei welchem ihn sogar zuerst das Griechische packt und zum intensiven Studium zwingt. Warum ist es nicht Sophokles — warum auch bei Racine nicht? Hier spricht nun wohl eindeutig aus ihnen die Idee der modernen Tragik, die in Euripides eine Vorahnung wittert, sich ihm daher näher fühlt als den beiden älteren. Aber auch Schillers besondere tragische Intention, seine ethisch bestimmten Menschen finden bei Euripides' menschlichen, psychologischen Gestalten eher einen Widerhall. Wir sehen, dass sich im Raum der griechischen, im besonderen der Euripideischen Kunst feine, aber wohl von den bedeutendsten Fäden der Beziehung zwischen Racine und Schiller finden.

Schillers «philosophische» Zeit bringt nun, wie gesagt, die grosse Kritik der französischen tragischen Kunst. Vorausgeschickt sei, dass Racine darin zum Teil in dem Gesamtbegriff der französischen Tragödie aufgeht, zum Teil als Einzelexistenz, die in Mannheim sich entwickelte und im «Carlos» manifestierte, bleibt und schärfer gefasst wird.

Die Abhandlung *«Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen»* setzt mit ihrem Urteil über die französisch-klassische Kunst die zwei Pole, um die alle folgenden Anschauungen kreisen: die französische tragische Kunst besitzt *zuviel Verstand* und *zuwenig Natur*. Die französischen Tragiker haben für Schiller von der tragischen Wirkung, welche auf *Herz und Ver-*

[219]) Schiller: Briefe; Jonas Bd. IV. S. 300 (26. Oktober 1795).

stand zielt, die Wirkung auf das Herz verloren.[220]) Dahin, meint Schiller, «. . . artet öfters die feinste Kultur des Geschmackes aus, besonders wo die moralische Veredlung hinter der Bildung des Kopfes zurückbleibt . . . Unter Europens Nationen sind unsere Nachbarn, die Franzosen, diesem Extrem am nächsten geführt worden . . .».[221]) Diese Worte tragen deutlich den Sinn jenes scharfen Lessingschen Tadels, dass die französischen Tragiker gute Köpfe, aber keine tragischen Dichter seien.[222]) Racine und dieser Vorwurf, das bedarf wohl kaum einer besonderen Betonung, passen schlecht zusammen; aber er steht hier wiederum im Generalnenner «der Franzosen» und überhaupt im Wertungsbereich von Schillers deutschem Gefühl, welches die französische Geistesart in allen seinen Kulturäusserungen, besonders aber in derjenigen der tragischen Kunst, unter die einseitige Schablone des nur Vernunftmässigen stellt.

Zu dieser Kritik ist zu bemerken, dass in der Neuausgabe der Abhandlung von 1802 einige besonders strenge Wendungen des Tadels gestrichen sind. An der prinzipiellen Auffassung ändert das zwar nicht viel, aber es steht dahinter doch eine neue Ueberlegung Schillers, das Zugeständnis einiger unrichtiger Uebertreibungen. Es zeichnet sich darin das Einbiegen in jene Linie ab, von der wir anfangs gesagt haben, dass sie eine aufsteigende sei im Sinne der positiveren Wertung der französischen Tragiker.

Die Abhandlung «Ueber die tragische Kunst» bringt das eine Neue hinzu, dass sie nun in der Theorie den starren Begriff der «tragédie classique» aufzulösen beginnt. Welche Wichtigkeit dies für Racine hat, lässt sich unschwer ermessen. Zwar wird er durch diese Neuerung noch nichts weniger als rehabilitiert, aber die Stellung, welche er durch die Differenzierung nun gewinnt, ist gleichwohl sehr bedeutungsvoll für ihn und Schiller.

Corneille nämlich ist es, welcher in dieser Betrachtung aus dem Sammelbegriff in positivem Sinne herausgestellt und in unmittelbare Verbindung mit Schillers prinzipiellen Gedanken über Wesen und Zweck der Tragödie gebracht wird. Den Zweck der Tragödie sieht Schiller jetzt im *Mitleid*, in der *Rührung*;[223]) er wird

[220]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 154.
[221]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 154.
[222]) Lessing; Lachmann X, S. 131.
[223]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 178 gegen Schluss.

in erhöhtem Masse erreicht, wenn die Tragik allein durch Moralität ermöglicht wird.[224]) und dies ist der Fall im «*Cid*» des *Corneille*, . . . ohnstreitig, was die Verwicklung anbetrifft, dem Meisterstück der tragischen Bühne . . .».[225])

Corneille figuriert also hier als vollkommener Vertreter von Schillers tragischem Zweckbegriff der Rührung.

Racine bleibt im Dunkel; er trägt bloss den allgemeinen Tadel, dass die französischen Tragiker alle die Reflexion, dass heisst ein Surrogat (Ersatzmittel) des tragischen Zweckes, zur Regel erhoben hätten. Wichtiger als dieses Urteil für Racine ist seine Stellung im Vergleich mit der Corneilles in Schillers Mitleid- und Rührungstheorie. Das Mitleid und die Rührung als tragische Zwecksetzung hat nicht oft jemand so eindrücklich in jeder Vorrede festgelegt wie Racine. «Toucher» fasst er genau so absolut wie Schiller in dieser Abhandlung als die einzige Bestimmung der Tragödie.[226]) Wenn Schiller von seiner Bewunderungstheorie, die echt Corneille ist, absieht, so steht er mit der andern durchaus auf dem Boden Racines. Wie viel mehr Berechtigung als Beispiel des tragisch Rührenden hätte da die «Bérénice» als der «Cid»! Schiller geht auf Racines Weg, aber er sieht ihn nicht: sei es, dass in seiner ganzen Kritik der französischen Tragödie sein Augenmerk viel mehr auf Corneille gerichtet ist, sei es, dass hier etwas von der Wesensverwandtschaft zwischen ihm und dem Begründer der tragédie wirksam ist.

Erreicht die Differenzierung des Begriffs der tragédie classique in der Abhandlung über die tragische Kunst für Racine etwas Negatives, so in der Schrift «Ueber das Pathetische» nun tatsächlich etwas Positives. Allerdings ist die Erhebung Racines nicht absolut, weil sie doch in einer generalisierenden Ablehnung der französischen Kunst steht. Dazu tritt als ein die französischen Tragiker belastendes Element noch der Vergleich mit der griechischen Tragödie.

Schiller geht davon aus, dass die tragische Kunst sich nicht in der Darstellung der leidenden Natur erschöpfen darf, sondern dass ihr letzter Zweck die Darstellung des Uebersinnlichen, das heisst die «moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand

[224]) Schiller: Säk. Ausg. Bd. XI, S. 164.
[225]) Schiller: Säk. Ausg. Bd. XI, S. 164.
[226]) Racine: Mesnard II, p. 378 (préface de Bérénice).

des Affekts» ist. Das Sinnenwesen muss zwar tief und heftig leiden, aber nur um das Pathos zu ermöglichen.[227]) *Pathos* ist die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es ohne Nachteil für seinen letzten Zweck geschehen kann. Er muss gleichsam seinem Helden die ganze, volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemütshandlung, etwas Positives, und nicht vielmehr etwas Negatives und ein Mangel ist . . .».[228])

Diesen Standpunkt wendet er nun kritisch einerseits auf die Franzosen, andererseits auf die Griechen an: «. . . Dieses letztere ist der Fall bei den Trauerspielen der *ehemaligen Franzosen*, wo wir höchst selten oder nie die Leiden der Natur zu Gesicht bekommen, sondern meistens nur den kalten, deklamatorischen Poeten oder auch den auf Stelzen gehenden Komödianten sehen. Der frostige Ton der Deklamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetene Dezenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Dezenz verfälscht überall, auch wenn sie an ihrer rechten Stelle ist, den Ausdruck der Natur, und doch fordert diesen die Kunst unnachlässlich. Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, dass er leidet, denn er lässt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mitsamt der Krone zu Bette legen . . .».[229])

Den Franzosen stellt Schiller hierauf die griechischen Tragiker als Vorbilder des echten Pathos und damit der echten Tragödie entgegen. Die Natur äussert sich hier frei und wahr, keine Regel des Schicklichen hält das Gefühl zurück . . .[230])

---

[227]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 246.
[228]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 247.
[229]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 247.
[230]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XI, S. 247—248.

Was in dieser Kritik, die wohl als die Fixierung des Urteils über die französischen Tragiker gelten darf, eigentümlich auffällt, ist die Ferne, in die Schiller sich zu den Klassikern des grand siècle stellt. Die »ehemaligen Franzosen«: das heisst ein Geschlecht, welches abgedankt hat, eine historische und nicht mehr aktuelle Grösse, die einen unbedingten Anteil am Sein oder Nicht-Sein der deutschen dramatischen Kunst hat.

Die Kritik an den Franzosen ist durchaus das negative Beispiel des abgehandelten dramaturgischen Themas. Mangel an Pathos, das er den französischen Tragödien zum Vorwurf macht, heisst für Schiller soviel als *Mangel an Tragik überhaupt*.

Das ist der genau gleiche Standpunkt, wie ihn Lessing in der Dramaturgie vertritt.

Der Grund zu dieser Ansicht liegt in Schillers weiter nicht erklärbarer Grundansicht, dass die französische Dramatik eine Kunst des blossen Witzes, des schönen Anstandes und der starren Regel sei, welche den Begriff der Natur unmöglich in sich schliessen könne. Diese Auffassung ist durchaus nicht mehr nur Sache der Vernunft, sondern in hohem Masse Sache des Gefühls. Denn schliesslich ist es die Meinung eines Geistes, welcher sich auf dem Weg zur Klassizität befindet, und der eine klassische Kunst daher objektiv anerkennen müsste, auch wenn sie die französische ist. Sie hat nur zum kleineren Teil national bedingte Eigenheiten, die der Deutsche ablehnen konnte, zum grösseren aber *an sich klassische*. Zu dieser Ueberzeugung jedoch gelangt Schiller nie und bei keinem einzigen des französischen tragischen Dreigestirns.

Es ist seltsam, in welche Widersprüche zu sich selber Schiller in dieser Kritik gerät. Er macht darin den Franzosen den Vorwurf, in ihrer Tragödie eine stilisierte, typisierte Menschheit gestaltet zu haben. In einem aus der selben Zeit stammenden Brief jedoch geht es ihm auf, dass es in der vorbildlichen griechischen Kunst nicht Individuen, sondern nur idealische Masken, poetische Abstrakta gibt.[231] Ein und dasselbe Kunstprinzip wird dort abgelehnt, hier als Ideal erhoben. Der Begriff der Manier steht wieder als unüberwindliches Hindernis vor Schillers Urteil. Ferner tadelt Schiller das Unpersönliche, scheinbar Unbeteiligte im tragischen Dialog der Franzosen: der Held lasse sich über seinen Gemüts-

[231]) Schiller: Briefe: Jonas Bd. V. S. 173. 168.

zustand heraus wie der ruhigste Mensch. Derselbe Schiller verlangt aber in der vorhergehenden Abhandlung eindringlich den Gebrauch von Sentenzen und erfüllt diese Forderung ja auch in seinem eigenen Werk. Die Sprache gewinnt dadurch bestimmt nicht an Individualität und Naturwahrheit; sie führt nicht gegen den Helden zu, sondern von ihm weg.

Aber abgesehen, dass dieser Vorwurf im Widerspruch mit Schiller steht, als Tadel an und für sich stimmt er höchstens für Corneille. Gegen ihn und eben Schiller steht Racine, dem dieser Sprachgebrauch völlig abgeht. Schillers Tadel darf nicht auf ihn bezogen werden. Racines Menschen sind viel zu sehr erfüllt von ihrer Leidenschaft, als dass sie mit dem einzigen Mittel, das ihnen zur Verfügung steht, allgemeine weltanschauliche Betrachtungen anstellen könnten. Wenn wir Schillers Bemerkung in ihr Gegenteil verkehren, vom Tadel in die positive Feststellung — dann trifft sie vollkommen Racines Sprachtechnik. Der französische Trauerspielheld lässt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch, tadelt Schiller: er trifft damit sowohl Racines hohe Sprachkunst als auch Wesentliches seiner tragischen Intention. Die Menschen Racines bedienen sich der Sprache nicht, um sich aus ihrer Seelennot zu befreien, sondern vielmehr ist sie der Schleier, dient sie zur Zurückhaltung und Intensivierung des Gefühls. Diese Menschen betrachten und beleuchten sich mit einer normgemässen, sogar herkömmlichen Sprache. Was Schiller ein «sich über den Gemütszustand Herauslassen» nennt, ist nur die eigene Beherrschung und Ueberwachung dieser Gestalten, weil sie sich haltlos und verloren fühlen; «... ihre Zucht», sagt Vossler, «ist der Notanker ihrer Luxuria ...».[232])

Wir sehen, dass Schillers Vorwurf indirekt etwas vom Allerwesentlichsten und Allerentscheidendsten der Racineschen Kunst getroffen hat.

Auch der folgende Angriff fordert notwendig Racine heraus: «der französische Tragödienheld nimmt unaufhörlich Rücksicht auf den Eindurck, den er auf andere macht, sagt Schiller, und das raubt ihm die Freiheit der Natur. Abgesehen von diesem letzteren enthält dieser Vorwurf das Wesen, den Grund der französischen, vor allem aber der Racineschen Dramatik. Das, was Schiller hier

[232]) K. Vossler: J. Racine, S. 171.

nämlich beanstandet, hat sie zu ihrer *Voraussetzung*. Die Tragödie der Franzosen lebt allein in dem Netz menschlich-gesellschaftlicher Beziehungen. Aber es ist freilich kein oberflächliches Gesellschaftsmoment, wie Schiller meint. Es ist besonders bei Racine eine urgesetzhafte, das Leben des Individuums als letzter Horizont umschliessende Macht. Es ist wie ein Mythus, aus dem die Tragik der Menschen erwächst. Die beziehungsreiche Haltung der Gestalten ist also nichts weniger denn leere Form.

Das für Racine Besondere dieser Kritik ist dies, dass er *nicht genannt* wird. Schiller macht eine *Ausnahme*. Das Uebergehen dieses Tragikers in einem Vorwurf, der sehr allgemein gehalten ist, dann aber nur Corneille und Voltaire als Beispiele nennt, ist auffallend und zu dem Gedanken verleitend, dass Schiller hier indirekt Racine das einräumt, was er den beiden andern abspricht. Diese Möglichkeit liegt umso näher, als in einem Brief an Goethe aus dieser Zeit sich eine Parallele dazu findet. Das Bewusstsein von der Besonderheit der Racineschen Kunst ist hier in klare Worte gefasst. Schiller berichtet von einer erneuten Lektüre Corneilles, schreibt darüber ausführlich und schliesst, dass er von der «enormen Fehlerhaftigkeit» dieser Werke erstaunt sei.[233]) «*Racine*», fährt er fort, «ist ohne allen Vergleich dem *Vortrefflichen viel näher*, obgleich er alle *Unarten der französischen Manier* an sich trägt und im Ganzen etwas *schwach* ist . . .».[234])

Wie komplex das Urteil über Corneille ist, können wir daraus ersehen, dass Schiller trotz dieses Tadels nach wie vor den «Cid» bewundert und ihn gern für die deutsche Bühne haben möchte.[235]) Er hat sich sogar mit Uebersetzungsplänen davon abgegeben.

Von Corneille aus wird Racine gemessen und gewertet. Es ergibt sich auf diese Weise zwar nur ein relatives Urteil, aber es ist immer noch bedeutsam genug. Es zeigt sich deutlich, dass eine prinzipielle Corneille-Ferne beinahe automatisch zu einer Racine-Nähe führt. Es ist Schiller nicht hoch genug anzurechnen, wenn er den Begriff des «Vortrefflichen» mit Racine in Verbindung bringt. Schillers Urteil dringt damit zum inneren Wesen der Racineschen Tragödie vor: das anerkennt er, während er das äussere Gewand, die französische «Manier» nach wie vor ablehnt. Es ist nun aller-

[233]) Schiller: Briefe; Jonas Bd. VI, S. 35.
[234]) Schiller: Briefe: Jonas Bd. VI, S. 35.
[235]) Schiller: Briefe: Jonas Bd. 20. III. 1802.

lings zu sagen, dass man wohl kaum eine derart absolute Trennung von Gehalt und Form vornehmen kann. In diesem Falle ist die Trennung der kritischen Gesichtspunkte allerdings von Vorteil, weil dadurch allein der Weg zur Erkenntnis des inneren Wertes von Racines Tragödie frei wird. Der Nachsatz des Urteils, dass Racine im Ganzen etwas schwach sei, hat nicht sehr viel zu bedeuten in Hinsicht auf das Prinzipielle. Es manifestiert sich darin einfach Schillers individueller Dichtergeist: dem Gestalter des erhabenen, heroischen Menschen, der grossen pathetischen Gebärde, der zündenden Idee, dem Bewältiger weitschichtiger Geschehnisse muss wohl das in sich gekehrte, nach aussen so unpathetische Drama Racines als etwas schwach erscheinen. Schiller kann bei der Kritik der französischen Tragödien eben nie ganz von seiner eigenen geistigen Persönlichkeit abstrahieren.

Ferner ist das Urteil durch das Bild Corneilles beeinflusst, und dessen Heroismus findet natürlicherweise bei Schiller mehr Sympathie als Racines Stille und klassische Dämpfung.

Ist in diesem Brief an Goethe ein erster Schritt zur Aufnahme Racines getan, und zwar vom Boden seines Kunstwerkes aus, so ergibt sich in der Abhandlung «Ueber naive und sentimentalische Dichtung», dieser Untersuchung über die Grundformen menschlichen Geistes, seine prinzipielle Rechtfertigung. Sie betrifft nicht Racine allein, sondern die Gesamtheit der französischen Kunst. Wir schliessen den Tragiker in sie ein und machen das Ergebnis auch für ihn geltend.

In der Erkenntnis vom naturgegebenen Unterschied zwischen dem naiven und sentimentalischen Dichter stellt Schiller die ganze moderne, eben sentimentalische Dichtung gleichberechtigt neben die naive griechische. Er bejaht die moderne Dichtung, weil sie kraft ihres ideenhaften, reflektierenden Wesens das wieder erreichen kann, was der naiven Dichtung naturgemäss innewohnt: die Natürlichkeit und Einheit des Geistes. Mit dieser Anschauung rechtfertigt nicht nur Schiller sich vor der Antike und vor Goethe, sondern diese Gedanken bedeuten ebenso die Rehabilitierung der reflektierenden französischen Dichtung, also auch der dramatischen, also auch Racines. In der kritischen Praxis Schillers, in der Frage um den einzelnen französischen Tragiker jedoch gelangt diese prinzipielle Bejahung nicht durchaus in Anwendung. Später, besonders zur Zeit der Interessen am Weimarischen Theater, wird

Racine wieder angefeindet. Schiller ist trotz der grundsätzlichen Anerkennung der französischen, rationalistischen Kunst durchaus nicht der Meinung, ihn und die andern Vertreter der klassischen französischen Dramatik wieder in die Gegenwart zu bringen. Das Kriterium der Manier behält auch jetzt noch im gegebenen Augenblick seine Kraft. Schiller will als sentimentalischer, philosophischer Dichter selber zeigen, was diese Art der dichterischen Betätigung hervorbringen kann, im Glauben an das Fehlen jeglicher «Manier» seinerseits.

Bei diesen Angriffen der späteren Zeit dürfen wir zudem nie das Imponderabile des individuellen Schillerschen Gefühls ausser Acht lassen: es ist unfehlbar gegen die westliche Kunst gerichtet und kümmert sich wenig um die positiven Grundsätze des Verstandes.

In den Jahren der philosophisch-aesthetischen Betätigung Schillers hat sich für unser Problem folgendes ergeben: Racine steht am Ende dieser Epoche in seiner Eigenart deutlich umrissen vor Schillers Geist. Der starre Begriff der «tragédie classique», die Ursache so vieler Missverständnisse, hat sich in ihre drei Vertreter aufgelöst. Dabei ist Racine bis zu einem gewissen Grad eine förmliche Anerkennung zuteil geworden.

Die Kritik hat sich modifiziert. Durch die grundsätzliche Gleichberechtigung der französischen Dramatik mit der naiven Dichtkunst wird ein hervorstechender Charakterzug dieser Kunst, das gedankliche Wesen, gleichsam sanktioniert. Damit ist das Kriterium der Ratio, bisher eine von Schillers schwersten Waffen gegen die klassischen Tragiker, theoretisch aus dem Wege geräumt.

Schiller hat für seine Kritik der französischen tragischen Kunst den besonderen Begriff der *Manier* geprägt. Wie es sich mit dem Gebrauch dieses Kriteriums verhält, das ist ein Hauptmoment in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Schiller und Racine. Mit der Bildung dieses Begriffs ist Schillers Kritik eine zweisträngige geworden; das geht deutlich aus dem schon zitierten Brief an Goethe von 1799 hervor.

Schiller besitzt nun sowohl ein Wertmass für das *Wesen* der Racineschen Tragödie, als auch für ihre *Form*, genauer gesagt, für alles, was *nicht tragisches Wesen* ist, nicht allgemeingültiger klassischer Geist. Dafür gebraucht er das Wort Manier, und wir haben etwa Folgendes darunter zu verstehen: Ton und Sphäre

des grand siècle, die Geste, das Wort, die Form ganz allgemein, das Wesen und die Wirkung des Alexandriners; kurz alles, was am klassischen Werk Racines französisch und siebzehntes Jahrhundert ist.

Auf diese beiden Momente verteilt Schiller Negation und Bejahung: Negation für die Manier, Bejahung, wenn auch nicht absolute, für das Wesen der Racineschen Tragödie.

Wir werden nun sehen, dass in entscheidenden Augenblicken aus dem Nebeneinander der beiden Kriterien dasjenige der «Manier» oft zurücktritt. Eine kurze Aeusserung über die «Phèdre» zeigt dies, wie übrigens die Uebersetzung als solche auch. Denn wenn Schiller an Goethe anlässlich dessen «Mahomet»-Uebersetzung schreibt, dass er mit Vorteil Voltaire gewählt habe, weil er von allen klassischen Tragikern am *wenigsten Manier habe*, dann [236]) besitzt Racine also mehr Manier — und doch übersetzt er ihn. Es kommt also doch nicht *darauf* an, sondern auf den geistigen Gehalt des Werkes. Dazu ist noch zu bemerken, dass Schiller bald mit innerer Freude an der «Phädra»-Uebersetzung arbeitet und Gefallen am Werk findet.[237])

Die Jahre bis zum «Wallenstein» haben also Aufstieg, redliches Bemühen in der Kritik, ja bereits kleine Zeichen einer gewissen Neigung zu dem Tragiker Racine gebracht.

Dieser Stand der Dinge wird in der Spätzeit dann wieder etwas getrübt durch Urteile, die sehr streng, ja hart, vielfach wiederum nur auf Grund des Manier-Begriffes, gegen die Racinesche Tragödie stehen. Die Stanzen an Goethe sind für die Stellung Schillers zu Racine ebenso eine Art Kronzeugen, wie für seine Anschauung Voltaires; und *sie* sagen nun allerdings etwas anderes, als was wir eben herauskristallisiert haben. Gegen sie wiederum steht die Bedeutung der «Phädra»-Uebersetzung und einiger dahingehöriger Urteile.

Dies für die Spätzeit. Vorläufig aber führt unser Weg zu Schillers Tragödien hohen Stils, und in diesem kritiklosen Raum verrät sich nun nicht bloss die durch die Kritik gewonnene Kenntnis Racines und seine relative Anerkennung, sondern deutlich auch eine gewisse Neigung für ihn. Die Uebersetzung der «Phèdre»

---

[236]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VI, S. 95.

[237]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VII, S. 227.

ist hierin ein sicherer Beweis: Schiller überträgt nicht Corneille, den ihm charakterähnlichen und selbst von Körner empfohlenen, sondern eben Racine.

«Wallenstein», «Maria Stuart», die «Braut von Messina», der «Agrippina»-Entwurf, sie stehen alle in mehr oder weniger wesenhafter Verbindung mit Racine. Die ganze Schöpfungszeit bis zur «Phädra» durchzieht ein Netz von Beziehungsfäden zu einzelnen Werken des Franzosen. Es ist kein Zweifel: Racine interessiert ihn, ein Plan wie derjenige der «Agrippina» wäre sonst nicht ohne weiteres zu begreifen.

Aber diese Beziehungen sind anders als bei Goethe. Frau von Staël hat nicht umsonst ihrem Land *Goethe als den deutschen Racine* vorgestellt.[238]) Wahlverwandtschaft ist das Zeichen, das über Goethes Stellung zu Racine steht.

Bei Schiller fehlt das tiefe geistige Zusammenklingen. Sein Ethos ist ein anderes. Die Brücken, welche dennoch von einem zum andern führen, sind Resultate einer ausgesprochenen *Einwirkung*, oft sogar *bewusste Parallelen*, wie wir es im «Wallenstein» zum Beispiel sehen werden. Für diese Art zeugt auch das «Agrippina»-Fragment, wobei allerdings ein tieferes geistiges Element auch eine Rolle spielt.

Nach greifbaren Niederschlägen betrachtet ist also das Reich Racines in Schillers Werk ein recht grosses. Die Kritik hat es bereits in eingehenden Analysen dargestellt. Das Wesentliche davon sei hier des Zusammenhangs und der Vollständigkeit wegen wiederholt und im übrigen auf die Untersuchungen von O. Warnatsch.[239]) K. Cunningham,[240]) A. Köster[241]) und M. Bernays[242]) hingewiesen.

«Wallenstein» also! Stellen wir ihn als tragische Konzeption an sich Racine gegenüber, so ergibt sich uns sogleich der funda-

---

[238]) Mme. de Staël; De l'Allemagne; éd. Garnier, p. 282.

[239]) O. Warnatsch: Anklänge an Racines «Britannicus» in Schillers «Wallenstein» und «Maria Stuart». Studien zur vergl. Lit. Gesch., V. Bd. Ergänzungsheft. 1905.

[240]) K. Cunningham: Schiller und die französische Klassik. Diss. Bonn 1930.

[241]) A. Köster: Schiller als Dramaturg: Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1891.

[242]) M. Bernays: Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte I. Bd. Stuttgart 1895.

mentale Unterschied, dass der «Wallenstein» kein *Seelendrama* ist. Er strebt im Gegenteil noch von der modernen Charaktertragödie weg und der antiken Schicksalstragödie zu. Es gibt im «Wallenstein» nur Uebereinstimmungen äusserer Art; kleine Charakterähnlichkeiten, Situationsparallelen, stilistische Uebernahmen. Wohl das eindrücklichste Beispiel einer Analogiebildung, das von Schiller selber bezeugt ist, haben wir in dem Bericht des schwedischen Hauptmanns über den Tod Max Piccolominis. Ludwig von Wolzogen überliefert aus einem Gespräch mit Schiller die Vorbildlichkeit der Szene von Hippolyts Tod in Racines «Phèdre»: «... Max kann nicht durch eine Kugel enden», habe Schiller gesagt, «auch muss sein Tod nur erzählt, nicht dargestellt werden, ähnlich wie Theramen in der „Phädra" Hippolyts Ende berichtet ...».[243]) Vergleichen wir diese beiden Erzählungen, so bemerken wir tatsächlich eine erstaunliche Aehnlichkeit in Architektur und Motivik; hier wie dort erhebt sich die Handlung in drei Stufen zur Krise empor, die jedesmal im Einzelkampf des Helden und im Tod unter den Hufen seiner Pferde besteht. Der Schluss klingt elegisch aus: Tod, Bestattung, Trauer um den Gefallenen.

Nicht das Schicksal Wallensteins, wohl aber die zur Nebentragödie angewachsene Liebeshandlung zwischen Max und Thekla erweckt an sich und in ihrer Einbettung in den politisch-düsteren Hintergrund die Erinnerung an Racine, und zwar an den «Britannicus».

Das Geschehen um Britannicus und Junie ist, wie im «Wallenstein», ein politisches. Licht, gut und vertrauensselig stehen hier wie dort die beiden Paare einer dunkelgründigen, von Verrat und Intrige durchsetzten Welt gegenüber. Hier wie dort ist von Anfang an die Liebesepisode tragisch bestimmt. Eine gewisse Charakterähnlichkeit ist der verwandten Anlage zufolge den einander entsprechenden Gestalten nicht abzusprechen. Max und Britannicus: beschaulisch, zart, offenherzig, blind vertrauend. Junie und Thekla: stärker in ihrer liebenden Forderung, wachsam, warnend in dem Geflecht, das ihren Untergang bereitet und das sie, im Gegensatz zu den Jünglingen, ahnen.[244]) Warnatsch verzeichnet

[243]) Schillers Gespräche; hrsg. v. J. Petersen, Leipzig 1911, S. 282.

[244]) Vgl. O. Warnatsch: Anklänge, S. 191—194.
Schiller; Piccolomini III, 5; Säk. Ausg. Bd. V, S. 134—35.
Racine; Britannicus V, 1; Mesnard II, p. 335.

ferner noch eine wirklich überraschende Parallele zwischen einer Unterredung Junies mit Britannicus im letzten Akt, also kurz vor dessen Ermordung, und der Szene bei Schiller, in welcher die Gräfin Terzky Wallenstein vor dem Anschlag ihre Ahnung und ihre Seelenangst offenbart.[245])

Solcher Art sind die im «Wallenstein» zu Tage tretenden tatsächlichen Verbindungen mit Racine. Sie tragen ihren Ursprung deutlich in sich. Aber wie sie auch seien, wenn ihnen auch das eigentlich Sinnvolle einer Beziehung fehlt, so bedeuten sie für unser Gesamtproblem doch eine positive Tatsache in der Bahn, die Racine bei Schiller durchläuft.

Der Geist der französischen Tragödie behauptet sich auch im Formalen. Die angestrebte Form der antiken tragischen Analysis begünstigt ein Zusammendrängen der Ereignisse in Ort und Zeit. Es gibt tatsächlich in dieser grossen Trilogie nur zwei Schauplätze, und ausser dem «Lager» sind die vier Wände der Ort der Handlung. Das Politische und Kriegerische wird hinter die Kulissen verlegt: die alte, angefeindete französische Technik also!

«Maria Stuart» führt um einen Schritt weiter in den Bannkreis Racines. Der Stoff, historisch und in der Welt der Shakespeareschen Königsdramen wurzelnd, würde diese Behauptung nicht stützen. Aber die *Gestaltung dieses Stoffes*, und zum Teil seine *formale Bewältigung* zeigen ihre Berechtigung.

Schiller sieht von einer weitschichtigen, genau historisch-politischen Gerichtstragödie ab und entscheidet sich zu der Form der tragischen Analysis, welche die ganze Staatsaktion aus der Handlung ausscheidet. Für die Frage der Verbindung mit Racine ist es nicht unwesentlich zu wissen, woher Schiller die Anregung zu diesem Verfahren kommt. An Goethe schreibt er darüber: «... Besonders scheint der Stoff sich zu der *Euripideischen Methode*, welche in der vollständigsten *Darlegung des Zustandes* besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang mit allem Politischen auf die Seite zu bringen ....[246])

Euripides ist also das Vorbild derartiger tragischer Gestaltung. Von hier aus wird ein gerader Weg zu Racines dramatischer Praxis

---

[245]) O. Warnatsch, S. 193—194.
Schiller: W. Tod V. 3; Säk. Ausg. Bd. V, S. 351—353.
Racine: Britannicus V 1; Mesnard II, p. 336—337.

[246]) Schiller: Briefe: Jonas VI, S. 26 ff.

zu finden sein. Schillers Worte von der »Darlegung des Zustandes«, des menschlichen nämlich, deuten ja bereits darauf hin.

Im Sinne des Euripides schafft Schiller nun eine aktgrosse Exposition, und was darauf in vier Aufzügen folgt, ist nur der Vollzug dessen, was vor dem Einsatz der Handlung geschürzt war. Es gibt kein Hineinwachsen der Menschen in die tragische Schuld. Als in sich tragisch determiniert betritt die Heldin den Schauplatz in dem Augenblick, wo es für sie nichts anderes mehr gibt, als das, was einmal von *Racines Personen* gesagt wurde: «... qu'ils savent, lorsqu'il faut, *jouer leur vie* ... avec hardiesse discrète ...».[247]) Von Stufe zu Stufe stürzt das Geschehen in die Tiefe, von einer Qual zur andern wird die Seele der Heldin gedrängt. Es gibt keinen Kampf mehr gegen ein Schicksal; was Maria unternimmt, was sie hofft, erbittet, das sind Zuckungen der Seele im Prozess, mit dem tragischen Ende, das sie als Tatsache in sich trägt, fertig zu werden.

Wir sehen bereits darin, wie nah diese Art der Exposition und des Einsatzmomentes das ganze Geschehen dem Racineschen Seelendrama bringt. Die grundsätzliche Gestaltung ist nicht anders bei «Phèdre». Sie oder auch Hermione kommen genau so todgeweiht auf die Bühne wie Maria. Diese Werke sind eigentlich ausgedehnte fünfte Akte, wenn man will.

Das, was aber Vergleich und Beziehung zu Racine besonders nahe legt, ist die Gestalt der Heldin.

Diese Frau hat nichts anderes zu tun als zu *leiden:* an ihrem Todesschicksal, an der Liebe zu Leicester, an der Leidenschaft Mortimers. Gibt es in dem ganzen Kreis der dramatischen Literatur andere Entsprechungen als bei den Frauengestalten Racines? Das Ziel, zu dem Maria kommen muss und kommt, ist die *Entsagung* auf alles, auf das Leben selbst. Ihre letzten Szenen haben der prinziellen Haltung nach, nur ungleich gewaltiger das Erhabene und Heroische betonend, etwas vom Schluss der Bérénice-Tragödie. Der allein aus den Mitteln inneren seelischen Leidens sich entwickelnde Aufstieg zur heroischen Frau, die mit dem Verzicht auf ihre Liebe ganz eigentlich auf ihr Leben verzichtet, findet sich hier vorgebildet, wenn auch in einer stilleren und gedämpfteren Atmosphäre und anderem Handlungszusammenhang. Beachten

---

[247]) Brunetière: Histoire de la littérature française classique, t. II, p. 559.

wir, welche Bedeutung hier wie dort die Worte «lebt wohl» und «adieu» haben: sie drücken das völlige Verebben der Seelenbewegungen aus. Der Kreis der Leidenschaften ist durchmessen, alles irdische Glücksstreben tritt zurück vor der Ewigkeit. Dieses «lebt wohl» und das «adieu» tragen das letzte Ausschwingen der «äusseren Handlung», welche abwärts sinkt, im Untergang endigt. Dahinter steigen aber gleichzeitig die Helden sterbend (Maria) oder auch geistig um den Preis ihrer selbst (Bérénice) zu höchster Höhe empor.

Wie bei Racine, so besteht auch bei Schiller jener Gegensatz zwischen der grossen und strengen äusseren Haltung und der inneren leidenschaftlichen Erregtheit. Ihr erstes und zweites Wort heisst: «. . . Fass dich!» und «Beruhige dich, Hanna . . .» Das ist symptomatisch für ihre Haltung überhaupt. Nur in der grossen Begegnungsszene durchbricht die Leidenschaft die strenge Gedämpftheit und Zurückhaltung. Sonst wäre durchaus auch auf sie anzuwenden, was Schiller einmal an den französischen Helden tadelte, dass sie von sich sprechen, wie der ruhigste Mensch; erinnern wir uns, dass wir dies damals positiv für Racine umgedeutet haben!

Wir sehen aus diesen aufgereihten Momenten, dass es die *Behandlung*, die *Gestaltung* des Themas ist, welche die «Maria Stuart» in die Nähe der Racineschen Tragödien rückt, nicht der Stoff, nicht die tragische Grundstruktur, wie etwa bei Goethes «Iphigenie» und «Tasso». Etwas von der ewig-menschlichen Problematik, und dazu der typisch Racineschen, taucht allerdings in der Liebesepisode der beiden Königinnen auf. Das ist Tragik, welche ihren Grund allein im Herzen der drei Menschen hat.

Ein Element ist durch diese dem Racineschen Seelendrama angenäherte Behandlung des tragischen Vorwurfs in die Gestalt der Heldin hineingekommen, das eine wesenhafte Verbindung zu Racines tragischer Intention überhaupt darstellt: die Idee *der Läuterung, die ergreifende Sehnsucht nach der Reinheit des Herzens.*

Nach all den Stürmen der Leidenschaft, dem Verlangen nach dem Leben, dem Glück, nach dem Gefühlsausbruch in der Begegnung mit der Königin kommt nun das Zurücksinken dieser schweren und düsteren Elemente zugunsten einer Seelenhaltung, die

das grosse Gesetz der Wirklichkeit, den Tod in ihren Willen aufgenommen hat.

Um eben *dieser Wandlung willen* aber leben und leiden alle Helden und Heldinnen Racines; eine Andromaque, Bérénice, Eriphile, Phèdre. Sie sind nicht der Leidenschaft wegen da, sondern um der Erlösung willen, das heisst der *Auflösung in höhere Kategorien und Notwendigkeiten.* Wie sollte dies bei dieser in die Menschen eingeschlossenen Tragik geschehen, wenn nicht durch sie selber, durch *Wandlung, Opferung, Verzicht?* Das ist ihre geistige Bestimmung.

Scheidet sich nun die Racinesche Tragik in ihrem letzten geistigen Wert wirklich so absolut von Schiller und seiner grundsätzlich ethischen Geistigkeit? Klingen nicht vielmehr hier zwei Töne zusammen, nicht dieselben zwar, aber verwandte, die eine Harmonie ergeben? Racines Menschen sind im Grunde genau so moralisch bestimmt, wie die Schillers. Nur äussert sich ihr hohes Ethos anders; sie sind nicht *die Vertreter eines idealen Prinzips* wie die Gestalten Schillers — und Corneilles. Sie betätigen ihre Sittlichkeit in einem besonderen Heldentum: nicht nach einer ausser ihnen stehenden Norm, sondern sie spielen eine Rolle zu Ende, die ihnen ein Gott zuwies; und in diesem Zu-Ende-Spielen liegt die Moral. Verglichen mit Schillers Art des dramatischen Ethos ist es ein Unterschied in der Richtung, nicht aber in der grundsätzlichen Bedeutung.

«Maria Stuart» steht auch in Bezug auf diese *Richtung* auf Seiten Racines. Sie ist eine Gestalt des «jouer la vie» und nicht der heroischen Befolgung eines Ideals. Das ist die tiefe geistige Beziehung der «Maria Stuart» zu Racine und seinen Seelendramen.

Diese allgemeinen Beziehungen können mit genauen stofflichen und textlichen Parallelen ergänzt werden. Der «Britannicus» ist dabei wiederum das Objekt der Uebereinstimmung. Eingehende Studien hierüber haben bereits O. Warnatsch und K. Cunningham geschrieben, denen weiter nichts beizufügen ist.[248]) Die Hauptpunkte seien hier wiedergegeben: der «Britannicus» hat dieselben Spieler und Gegenspieler wie «Maria Stuart». Also Britannicus — Maria Stuart gegen Elisabeth — Nero. Herrschaftsansprüche und

[248]) O. Warnatsch: Anklänge, S. 184—190.
K. Cunningham: Schiller u. d. franz. Klassik, S. 94—95.

Liebe sind die bewegenden Momente bei Racine wie bei Schiller. Die Liebe richtet sich auf einen vom Feind ebenfalls geliebten Dritten: Junie — Leicester. Die Architektonik der beiden Werke ist beinahe dieselbe. Im französischen Werk treffen wir beispielsweise, genau wie im deutschen, die beiden Gegner in Anwesenheit des geliebten Dritten zusammen, und hier wie dort wird im Wortsieg von Britannicus und Maria die Katastrophe des fünften Aktes besiegelt.

Neben der Aehnlichkeit der Hauptgestalten, welche bei Nero und Elisabeth besonders in ihrer Stellung am Schluss sehr auffallend ist, ergibt sich eine deutliche Uebereinstimmung auch zwischen Burrhus und Shrewsbury. Es sind Gestalten, an denen kein Dunkel haftet. Sie warnen und mahnen, und wie am Schluss der Mord gleichwohl geschieht, ziehen sie sich voller Abscheu aus dem Dienst zurück. Burrhus war für Schiller das kargere, weniger lebensvolle, aber durchaus brauchbare Modell. Sehen wir uns den Schluss der beiden Werke noch an: der Gegner ist umgebracht, der greise Mentor zieht sich zurück, die umworbene Frau hat sich zu den Vestalinnen geflüchtet. Leicester «ist zu Schiff nach Frankreich». Nero und Elisabeth stehen in kalter verlassener Grösse, ihrem Gewissen preisgegeben, allein: «chacun fuit son silence farouche»[249]) gilt für beide.

Die Aehnlichkeit der geschichtlichen Grundlage mag diese Parallelen zum Teil erklären. Durch unwillkürliche Ideenassoziationen wurde Schiller vielleicht auf die Gestaltung, ja sogar auf den Wortlaut des «Britannicus» hingewiesen. Es gibt tatsächlich Textstellen, die kaum zufällig eine derartige Uebereinstimmung zeigen könnten. Als Merkwürdigkeit kommt noch dazu, dass diese Textanklänge sich auf eine geschlossene Gruppe von sechzig Versen bei Racine beziehen.[250])

Der «Britannicus» muss Schiller gut bekannt, ihn interessiert und zur Zeit des «Wallenstein» und der «Maria Stuart» wohl auch beschäftigt haben. Angaben von Schiller über eine Lektüre des Werkes besitzen wir nicht. Hingegen können wir vom «Agrip-

---

[249]) Racine: Britannicus V, 8; Mesnard II, p. 347.

[250]) Racine: Britannicus IV, 3; v. 316—377 Mesnard II, p. 326—29. Schiller: M. St. II, 2, 3; IV, 9, 10; vgl. O. Warnatsch: Anklänge, S. 185—188.

pina»-Fragment einen Rückschluss ziehen. Dieser Entwurf muss auf Grund von Verzeichnissen Schillers über seine Werke vor 1802, entweder im Jahre 1798 oder unmittelbar nachher entstanden sein. Es ist sehr wohl möglich, dass auch das Fragment der «Britannicus»-Uebersetzung, welches von Frau von Gleichen zusammen mit dem «Agrippina»-Plan (nach Kettners Mitteilung diesen Bogen angeheftet) veröffentlicht wurde, mit der «Agrippina» entstand. Die «Britannicus»-Reminiszenzen im «Wallenstein» und der «Maria Stuart» können durch diese Datierungen wohl erklärt werden.

Der erwähnte Plan zu einer «Agrippina» ist einer der unmittelbarsten Beweise der positiven Stellung, welche Racine in der hohen Zeit der Schillerschen Dramatik inne hat. Er zeigt aber gewissermassen auch ihre Kehrseite: dass nämlich Racine von der Seite aufgenommen wird, die *nicht durchaus* Racinisch, dafür mehr Schillerisch ist. Es ist dem Entwurf nach ganz offenbar, dass neben den «Annalen» des Tacitus auch der «Britannicus» Schiller als Quelle dient. Und ebenso offenbar ist es, dass die «Agrippina» eine Fortsetzung des Racineschen Werkes sein soll.[251])

Dieser Plan ist also in der dichterischen Praxis eine Parallele zu jener positiven Richtung in der Kritik, von der wir gesprochen haben. Die Erkenntnis des tragischen Geistes bei Racine ist das Primäre bei Schillers «Agrippina»-Konzeption. Das Kriterium der Manier legt ihr kein Hindernis mehr in den Weg.

Der Einsatz-Moment des «Agrippina»-Planes entspricht genau dem Agrippina-Schicksal, wie es sich schon im «Britannicus» anbahnt, besonders aber einer Stelle aus Racines Vorrede. Er bemerkt hier von Nero: «... Il n'a pas encore mis le feu à Rome. Il n'a pas encore tué sa mère . . .».[252]) Gerade hier setzt nun Schiller ein und möchte diese Entwicklung zu Ende führen. Soweit aus dem Plan ersichtlich ist, können die einzelnen Charaktere einen Wesenszusammenhang mit ihren französischen Vorgängern nicht verleugnen. Nero, Agrippina, der alte Burrhus sind durchaus im Sinne des «Britannicus» konzipiert.[253]) Eines freilich ist unracinisch: der Ausschluss des Mitleides. Der Untergang der Agrippina soll mehr

---

[251]) G. Kettner; Schillers dramatische Entwürfe und Fragmente. Stuttgart 1899, S. 18; 231—234.

[252]) Racine; Mesnard II, p. 250 (1. préface).

[253]) G. Kettner; Schillers dramatische Entwürfe, S. 231—234.

tragische Furcht und Schrecken erregen, meint Schiller.[254]) Aber Agrippina erregt trotzdem vor allem noch Mitleid.

Dadurch, dass Schiller Racines «Britannicus» gewissermassen nachahmt, ihn zu übersetzen beginnt, ihn daher in sich aufnimmt und verarbeitet, misst er diesem Werk einen besonderen Wert zu. Ein Brief an Goethe bestätigt diese Bevorzugung, indem Schiller dort sagt, dass er zu einer Uebertragung den *Britannicus der Phädra vorgezogen* und gegen die letztere nur einer Rollenbesetzung wegen getauscht habe.[255]) Diese Bedeutung gewinnt der «Britannicus» nun offensichtlich dadurch, *dass er Elemente besitzt, welche Schillers Dramatik nahe stehen:* das Moment des Historischen,[256]) die Bewältigung der weitschichtigen, geschichtlich-epischen Stoffmasse durch die Form,[257]) die sehr bestimmten Physiognomien, besonders des Nero, Burrhus und Narziss, welche durch eine effektvolle Verbindung oder Gegensatzstellung beinahe die Prägnanz einer schwarz-weiss-Zeichnung erreichen, etwas, was zum Beispiel im tragischsten aller Racine-Dramen, in der «Bérénice», nie angewendet wird; darf man es wagen, sogar an die «Luft» Shakespearischer Königsdramen zu erinnern, an gewisse königliche Ungeheuer? («Britannicus» wird im übrigen in der Racine-Darstellung Vosslers tatsächlich mit «Hamlet» verglichen.[258]) Politische, verbrecherische Naturen nahmen hier Racines Interesse gefangen und forderten starke Gegenständlichkeit und Schwere und ein gewisses Pathos in Ton und Gebärde.

Sind dies alles nicht Züge, welche Schillers Dramatik verwandt sind, denen er notwendig Interesse entgegenbringen musste? Die Frage ist jedoch nun die, ob uns in diesem «Britannicus» der gültigste Racine entgegentritt. Eine eindeutige Antwort ist darauf nicht zu geben. Wohl steht *das* Racinesche Element, die Meisterschaft der seelenkundlichen Gestaltung, völlig ausser Zweifel. Aber es ist nicht die Sphäre, in welcher Racine beheimatet ist. Vossler

---

[254]) G. Kettner; Schillers dramatische Entwürfe, S. 231.

[255]) Schillers Briefe; Jonas VII, S. 205.

[256]) M. Bernays: M. B. wertet dieses Moment sogar so, dass Racine der wahren historischen Tragödie nie so nahe gewesen sei, wie im «Britannicus». Studien zur Krit. u. Lit. Gesch., S. 357.

[257]) Erinnern wir uns der Bemerkung Goethes, dass Racine den Gehalt des «Tacitus» in griechische Form gebracht habe (Gespräche, Biedermann II, S. 130).

[258]) K. Vossler: J. Racine, S. 91.

charakterisiert das Werk damit, dass er es die *prosaische Vorbereitung zum phantastischen Flug* nennt,[259]) nämlich nach «Bérénice», «Phèdre» und «Athalie» hin, welche als *die* Werke Racines zu bezeichnen sind. *Daraus geht hervor, dass Schiller in dem Werk den besonderen Wert Racines erblickt, welchem sich sein eigener dramatischer Geist verwandt fühlt, das aber für Racine nur eine Phase bedeutete.*

Wir sehen daraus wieder, wie schwer es dem deutschen Geist wird, objektiv an Racine heranzutreten im Guten wie im Bösen. Stets projiziert er seine individuellen Anlagen in das Objekt Racine hinein. Daran krankt auch Schillers ganze theoretische Stellung zu Racine, zu den Franzosen überhaupt.

So nah, von aussen besehen, die «Agrippina» also Racine steht, sie ist ihm doch ferner als zum Beispiel «Maria Stuart», die keine so unmittelbare stoffliche Verbindung mit ihm hat. Als reine Tatsache der Wendung Schillers zu Racine, als Registrierpunkt von dessen Einwirkungskraft behält jene aber ihren bedeutsamen Rang inne.

Betrachten wir schliesslich noch die «*Braut von Messina*» und ihre Beziehungen zu Racine. Es ist das Problem des tragischen Chores, der antikisierenden Dramenkonzeption überhaupt, welches einen Vergleich nahe legt.

Es ist sonderbar, dass Schiller in der Vorrede das Chorproblem bei Racine, das doch immerhin vor Schiller einer der bedeutsamsten Versuche dieser Art war, nicht berührt. Dass er diese Chorik gekannt hat, ist gar keine Frage. Er spricht nur ganz allgemein über Versuche, die vor ihm gemacht worden seien, den tragischen Chor wieder einzuführen, was aber nicht gelungen sei, da diese modernen Chöre einen durchaus opernhaften Charakter hätten.[260]) Ist nun aber Schillers Chor antik? Darf er ihn der geistigen und dramaturgischen Begründung nach von diesen Versuchen, eben auch eines Racine, trennen? Sind nicht vielmehr die formalen Probleme der «Braut von Messina» und der «Athalie» einander nahe verschwistert? Es ist hier wie dort so, dass der Chor in einer völlig unantiken Weise verwendet wird. Das heisst: in der antiken dramatischen Kunst bildet der Chor den Boden, aus welchem die Tragödie wächst. Aus der durch dasselbe Erlebnis zu-

[259]) K. Vossler: J. Racine, S. 90.

[260]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. XVI, S. 127.

sammengehaltenen Gemeinschaft lösten sich die Einzelnen als Sänger des tragischen Mythos vom Gotte Dionysos. Der Chor bleibt als objektiv betrachtende, idealische Körperschaft eine Mauer gegen alle ausser der Tragödie sich befindende Realität. Der antike Chor ist der Anfang jeder tragischen Möglichkeit überhaupt.

Bei Schiller aber hat er nicht mehr diesen Charakter kann ihn ja auch nicht mehr haben. Er bedeutet hier das letzte Mittel, um die *vollendete Idealität* der modernen Tragödie zu erreichen: er ist eine *Frage der Kunstform*, ein *poetisches Element* neben anderen.

Auch die Behandlung des Chores ist unantik: er ist geteilt, den beiden Brüdern an die Seite gegeben und deren Partei vertretend. Diese Chöre stehen bald ausserhalb der Handlung, wie der griechische, bald aber greifen sie in die Handlung ein. Schillers Chor ist nicht nur objektivierendes Element, sondern auch subjektiv fühlend und handelnd.

Genau so verhält es sich im Prinzip mit dem Chor Racines. Auch hier ist das Wesen des griechischen Chores gebrochen und dieses tragische Organ zu einem Zubehör der modernen Seelentragödie gemacht.

Schiller sowohl als Racine sind aber bestrebt, zu diesem modern konzipierten Chor ganz streng antike Elemente zu gesellen. Es ergeben sich da interessante Uebereinstimmungen formaler Art.

Wir wissen, dass Schiller ursprünglich plante (und im Buchdrama zuerst auch so ausführte), die «Braut von Messina» nach antiker Art ohne Einteilung in Akte zu arbeiten und durch die Chorgesänge eine Trennung der Handlung vorzunehmen. Die Bühnenfassung hat dies dann fallen gelassen. Dieselbe Absicht äussert auch Racine in der «Athalie»-Vorrede. «... J'ai ... essayé d'imiter des anciens, cette continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide, les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes et par des moralités du chœur, qui ont rapport à ce qui se passe ....»[261] Racine geht in seinen antikisierenden formalen Absichten noch weiter: «... Ce chœur», führt er aus, «est composé de jeunes filles ... et je mets à leur tête une fille que je donne pour sœur à Zacharie. C'est elle qui introduit le chœur chez sa mère. Elle chante avec lui, porte la parole pour

[261]) Racine; Mesnard III, p. 601.

lui et fait enfin les fonctions de ce personnage des anciens chœurs qu'on appelait la coryphée . . .».[262])

In der tragischen Gestaltung selber strebt Schiller in der «Braut von Messina» die antike Schicksalstragödie an. Er erreicht dies nur zum Teil. Im entscheidenden Augenblick der Handlung regiert nicht das Schicksal, sondern *der Held zwingt es kraft seiner freien Willenstat.* Das Geschehen hängt also zum Teil am Schicksalsbegriff, zum andern aber am modernen Geist der Charaktertragödie.

Nicht so ausgesprochen und nicht so unbedingt mit dem dramaturgischen Begriff der Schicksalstragödie fassbar, aber doch etwas Entsprechendes findet sich auch in der «Athalie», wenn man hinter die Menschen und hinter den rein dramatischen Tatbestand blickt.

Wohl steht dieses Werk in der Reihe der Racineschen Seelendramen, weicht nicht bewusst in der dramatischen Intention davon ab wie Schiller es tut. Die einzelnen Gestalten sind durchaus Träger eines sich aus ihrem Innern entwickelnden tragischen Geschickes. Und dennoch: sie stehen alle irgendwie unter einem höheren Willen, der sie lenkt im Guten wie im Bösen. Sie sind Werkzeuge, Gefässe, Opfer, Medien der höheren Fügung».[263])

Ueber solch feinen, kaum formulierbaren Beziehungen und Entsprechungen aber stehen «Athalie» und die «Braut von Messina» in der Konzeption des tragischen Chores und dem damit verbundenen Streben nach unmittelbarer Aufnahme der antiken Dramatik miteinander in deutlicher Verbindung.

Es ist hier nicht der Ort, auch die Ungereimtheiten einer solchen Pfropfung antiken Gutes auf die moderne Kunst, die sich auf beiden Seiten ergeben hat, zu betrachten. Halten wir das Prinzipielle fest: der «Gang zu den Griechen», diese richtungweisende Kraft in der Dramatik Schillers und Racines, hat in den beiden Werken ihren Endpunkt erreicht. Durch die unmittelbare Uebernahme der innersten Elemente der antiken Dramatik ist die Möglichkeit des hohen klassischen Stiles in der modernen Kunst erschöpft.

Es ist eine seltsame zufällige Uebereinstimmung, dass mit dieser künstlerischen Konsequenz die «griechische» Dramatik bei

[262]) Racine; Mesnard III, p. 600—601.

[263]) K. Vossler: Jean Racine, S. 133.

Schiller und Racine ihr Ende findet: «Athalie» ist der Schluss der dramatischen Betätigung ihres Schöpfers überhaupt — Schiller schreitet in dem nachfolgenden «Wilhelm Tell» wiederum in den Spuren Shakespeares.

Die dritte Phase im Verhältnis Schillers zu Racine ist damit abgeschlossen. Sie ist gekennzeichnet durch die *Beziehungen geistiger und formaler Art*, die sich zwischen dem deutschen und dem französischen Werk ergeben. An bestimmten Punkten wird man beinahe versucht, von einem Hineinwachsen Racinisch geprägter Tragik in Schillers Schöpfungen zu sprechen. Jedenfalls ist mit der Entwicklung und Vollendung von Schillers hochklassischem Drama die Bedeutung Racines gestiegen. Das Bild dieses Tragikers im Werk Schillers und in der Kritik zeigt eine deutliche Diskrepanz. Es ist genau so wie bei Lessing und seiner Stellung zu Racine und den französischen Tragikern überhaupt: wäre sein Kampf gegen diese Kunst nur mit seinen eigenen Dramen ausgetragen worden, so würde daraus in Hinsicht auf die Franzosen etwas anderes abzulesen sein (denken wir z. B. an «Emilia Galotti»). Wäre Schillers Stellung zu den französischen Tragikern bloss aus seinen Werken zu entwickeln, sie würde sich eindeutiger darstellen.

Es zeigt sich darin wiederum, dass alle schöpferische Klassik ein allgemeingültiges Gut besitzt, einen Grundzug, der über allen national verschiedenen Ausgestaltungen des klassischen Prinzips verbindlich ist.

Ein besonderes Licht auf die Stellung Schillers zu Racine in dieser Zeit fällt noch durch die Rolle, welche Shakespeare spielt. Sein Geist waltet neben dem Racines in Schillers Werken, in der «Jungfrau von Orléans», im «Wilhelm Tell». Die Forderung Wielands, dass man sowohl den Franzosen als Shakespeare gerecht werden könne, scheint sich hier in Praxis umgesetzt zu haben.

Die Beziehungen Schillers zu Racine von 1799 an stehen in einer ganz bestimmten Richtung, haben ihren Grund in ganz bestimmten geistigen Strömungen. Auch die «Phädra»-Uebersetzung ist ihrer realen Bedeutung nach unter diese Bedingungen zu stellen.

Der wichtigste Eindruck und Einfluss auf Schillers Haltung den französischen Tragikern gegenüber geht von der durch Goethe und den Weimaranerhof ins Leben gerufenen Renaissance der haute tragédie aus. In direkte Verbindung mit Racine kommt

Schiller ferner durch Bodes Uebersetzung des «Mithridate»; Schiller prüft und inszeniert ihn. In der «Phädra» betätigt er sich nach langem Drängen selber an dieser Aufnahme der tragédie classique.

Von Wichtigkeit unter diesen äusseren Eindrücken ist zudem die Begegnung mit *Frau von Staël* und B. Constant. Für Schiller ist Frau von Staël nicht bloss dadurch bedeutsam, dass sie ihm die französische Geistesbildung rein «und in einem höchst interessanten Lichte darstellt»,[264]) sondern auch deshalb, weil ihr Liebling unter den französischen Klassikern Racine ist und sie nicht müde wird. Weimar für ihn zu gewinnen. Es scheint ihr trotz der Bemühung mit der «Phädra»-Rezitation nicht recht gelungen zu sein: Schiller und der Kreis der Zuhörer sind dabei so kalt geblieben, dass es sie wahrhaft betrübt hat.[265])

Bei Schiller scheint sie, wenigstens seinen eigenen Worten nach, eher das Gegenteil von dem, was sie wollte, hervorgerufen zu haben; denn an Humboldt schreibt er: «... Frau von Staël hat mich bei ihrer Anwesenheit in Weimar aufs neu in meiner Deutschheit bestärkt, so lebhaft sie mir auch die vielen Vorzüge ihrer Nation vor der unsrigen fühlbar machte . . .».[266])

Zwischen Schiller und Frau von Staël kommt es zu lebhaften Erörterungen über die deutsche und französische Tragödie, wobei Racine, als der von Frau von Staël bevorzugte der französischen Tragiker, ebenfalls eine Rolle gespielt haben wird. Es ist für Schillers Haltung aufschlussreich, was Frau von Staël über solche Unterhaltungen schreibt: «... Je soutins avec chaleur la supériorité de notre système dramatique sur tous les autres; *il ne se refusa point à me combattre,* et sans redouter ... *l'opinion des auditeurs, qui était contraire* à la sienne, sa conviction intime le fit parler . . .».[267]) Von einer Diskussion über Racine im besonderen berichtet Charlotte von Schiller: «... Sie spricht von der Harmonie der französischen Tragödien und behauptet, die Deutschen hätten keinen Begriff von Racine, wenn sie ihn nicht schön deklamieren hörten. Sie mag uns viel Schönes darüber sagen können, so leicht

---

[264]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VII, S. 104 ff.

[265]) Schillers Gespräche; hrsg. v. J. Petersen, S. 374.

[266]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VII, S. 229 (2. April 1805).

[267]) Schillers Gespräche; Petersen, S. 368.

wird sie uns nicht bekehren, und Schiller nimmt die Deutschen in Schutz, wo er nur kann . . .».[268])

Sa conviction intime! Mme. de Staël scheint mit dieser Wendung Recht zu haben, denn Schiller spricht selber in einer kurzen Racine-Kritik vom *alten Glauben*. In einem Urteil über den «Mithridate» heisst es nämlich: «. . . Kleider und lebhafter Vortrag werden bei dem Mithridate noch das Beste thun müssen. Wenn man bei diesen abgelebten Stücken nicht überhaupt etwas lernte und sich wenigstens in seinem alten Glauben immer mehr dadurch bestärkt fände, so sollte man keine Zeit und Mühe daran verschwenden. Bei einer poetischen Leseprobe fühlt sich das leere, halbe, hölzerne dieser Manier erst recht heraus . . .».[269])

Racine wird also wiederum abgelehnt, und zwar durchaus in der Art vergangener Tage, das heisst mit dem Kriterium der Manier. Es ist sogar so, dass dieser Begriff wiederum für das Ganze des tragischen Werkes steht und jene Trennung der Gesichtspunkte, die am Ende der philosophischen Abhandlungen sich gebildet hatte, aufhebt.

Die kurze positive Wendung ändert an der Schärfe des ganzen Urteils nichts; abgesehen davon, dass sich das «lernen» auf rein äusserliche Dinge bezieht: der «Mithridate» ist, wie alle andern Uebersetzungen, ein Mittel im Weimarischen Reformplan der Schauspielkunst. Es mag zum Teil an der Tendenz dieser Theaterbestrebungen liegen, dass Schillers Urteil nun wieder so einseitig und schroff lautet; denn diese Renaissance muss, will sie ihr Ziel erreichen, vor allem das Kunstmässige an den französischen Werken, eben das der Schauspielkunst dienende formale, stilistische Moment betonen und pflegen, und dies ist und bleibt Schiller ein Stein des Anstosses. Der dahinter liegende tragische Kern wird unwillkürlich in den Hintergrund gedrängt und die Form in das volle Licht augenblicklicher Höchstbewertung gestellt. Dabei ist für Schiller natürlich eine andere Haltung nicht möglich. Auch Goethes Urteil wich, wie wir sahen, in dieser einseitigen Betrachtung von seiner Linie ab.

Eines der wichtigsten kritischen Dokumente Schillers, die französische tragische Kunst betreffend, das wichtigste mindestens

---

[268]) Schillers Gespräche; Petersen, S. 369.

[269]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VII, S. 115 (17. Januar 1804).

in der Epoche der Weimaraner Theaterreform, und auf alle Fälle das von deutscher wie französischer Seite vielberufenste, sind die Stanzen «An Goethe als er den „Mahomet" von Voltaire auf die Bühne brachte».[270]) Diese Verse sind nicht nur der Geleitbrief von Goethes Voltaire-Uebersetzung, sondern ebenso der von Schillers «Phädra».

Die französische tragische Kunst wird als Wesen in den ersten Versen scharf angegriffen: sie ist eine Aftermuse, weil sie unter den Bedingungen dieser Nation und dieses Zeitalters schlechterdings keine Kunst sein *konnte*. Sie ist ein rednerisches Wortgepränge, kalt, unmenschlich. Die deutsche Kunst der Gegenwart wird ihr gegenübergestellt: sie umfasst eine Welt, und «menschlich handelt, menschlich fühlt der Held». Doch in dieser Darstellung der freien Leidenschaft, der reinen Natur verkennt Schiller nicht die Gefahr naturalistischer Ausartung. Bei all ihren «natürlichen» Eigenschaften ist die dramatische Kunst doch eben eine ideale Kunst: «siegt Natur, so muss die Kunst entweichen». Diese Gefahr droht dem deutschen Theater. Um sie zu bannen, um das Prinzip der Idealität der Form auf ihm neu zu befestigen, wendet man sich nach der westlichen Kunst:

«Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie,
Die Bühne will sie wie die Welt entzünden,
Das Niedrigste und Höchste menget sie;
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz zum Tanze.

---

[270]) Schiller; Säk. Ausg. Bd. I, S. 199—202.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden:
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist;
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Szene
Zum würdgen Sitz der alten Melpomene.

Das Bild der französischen tragischen Kunst, somit auch das Racines, wird in diesen Worten sehr klar und eindeutig geprägt, und es darf durch die offizielle Bedeutung dieser Stanzen den Anspruch erheben, etwas Endgültiges zu sein. Die französischen Tragödien erscheinen als Werke der reinen, schönen *Form*. Darin und nur darin sind sie anzuerkennen, und nur um dieser Eigenschaft willen dürfen sie auf der deutschen Bühne erscheinen.

Das Kriterium der Manier scheint irgendwie in dieser genau beschränkten Anschauung aufgegangen zu sein, da ja das, was Schiller darunter versteht, notwendigerweise zur Form gehört. Der *geistige Wert* aber wird den Werken eines französischen Klassikers ganz abgesprochen. Der Prolog könnte, wie gesagt, ebensogut für die «Phädra» geschrieben sein. Auch sie ist ein «abgeschiedner Geist», nur berufen, der deutschen Szene jene formale Vollendung zu geben, damit das höchste Mass von klassischer Idealität erreicht werden kann. Hätte Schiller die «Phädra» ohne den zwingenden Antrieb der augenblicklichen Kunstrichtung überhaupt übersetzt? Das ist schwer zu entscheiden; möglich wäre es immerhin. Die Uebersetzung ist auf langes Drängen seitens des Hofes und Goethes, jedenfalls ohne viel Lust und mehr als technische Uebung in kranken Tagen unternommen worden. Aber nach Beendigung der Arbeit haben doch Schillers Gedanken eine merklich andere Richtung genommen, anders als er selber in den Stanzen an Goethe forderte: in einem Brief an Körner, welcher die Uebersetzung der «Phädra» ankündigt, heisst es: sie ist «ein Stück, *welches viele Verdienste hat, und wenn man einmal die Manier zugiebt, sogar fürtrefflich heissen könnte.* Es ist lange Zeit das Paradepferd der französischen Bühne gewesen und ist es zum Theil noch: wir wollen nun sehen, wie es sich einem deutschen

Publikum gegenüber behauptet . . .».[271]) In einem anderen Brief spricht Schiller sogar vom *dramatischen Interesse*, welches dieses Werk für ihn hatte; von allen französischen Tragödien besitze es nämlich davon am meisten.[272]) Dieses Urteil steht in deutlichem Gegensatz zum «Mahomet»-Prolog und entspricht wiederum jener Briefstelle von 1799, in welcher Racine wohl die Manier vorgeworfen, aber seine Werke in ihrem geistigen Wesen doch anerkannt werden. Es widerspricht ebenfalls einer Mitteilung an Goethe zu dessen Voltaire-Plan, worin Schiller zweifelt, dass es ein zweites Stück gebe, das zu einer Verdeutschung tüchtig sei, denn «wenn man die Manier zerstört, so bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig . . .».[273]) Eine Entscheidung darüber, welche der Kritiken die wahre, die Schillers innerster Ueberzeugung entsprechende sei, muss unterlassen werden, obschon man unter Umständen Gründe gegen die Stanzen anbringen könnte. Beide müssen in ihrer Gegensätzlichkeit bestehen bleiben — dies ist vielleicht sogar der Wahrheit am nächsten.

Ueber die deutsche «Phädra» ist schon Vieles und Endgültiges gesagt worden.[274]) Eine erneute exakte Analyse und Darstellung erübrigt sich daher in dieser Arbeit. Nur einiges soll noch angemerkt werden.

In der Geschichte der Racine-Uebersetzungen in Deutschland bedeutet Schillers «Phädra» einen Höhepunkt. Was nie gelang bis jetzt (ausser in Goethes «Athalie»-Chören), das erreicht er: das französische Werk durch die Uebertragung zum wahrhaft *deutschen Kunstwerk* zu machen. Bei seiner Lektüre

---

[271]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VII, S. 206—207 (20. Januar 1805).

[272]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VII, S. 205 (20. Januar 1805).

[273]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VI, S. 95 (15. Oktober 1799).

[274]) Schillers Werke; Säk. Ausg. Einleitung zu Bd. X.
Bernays M.: Studien zur Kritik u. Literaturgeschichte Bd., S. 244 ff.
Köster A.: Schiller als Dramaturg, S. 271 ff.
Maas M.: Racines «Phèdre» in den beiden Uebersetzungen von Schiller und Viehoff. Herrigs Archiv, Bd. 34, S. 863.
Gravenhorst H.: Schillers «Phädra». Zeitschrift f. d. dt. Unterricht. 1909.
Cunningham K.: Schiller und die französische Klassik, S. 124 ff.
Winneberger: Schillers Stellung zum klassischen Trauerspiel der Franzosen, speziell seine Uebersetzung der «Phädra» von Racine. (Berichte des freien deutschen Hochstiftes Frankfurt a/M. Neue Folge Bd. 8; 1892).

muss man nicht bewusst von der französischen Vorlage abstrahieren wie bei fast allen früheren Uebersetzungen, sondern man wird durch den Uebersetzungstext sofort und unbewusst vom Original abgezogen.

In geradezu wunderbarer Weise ist Ton, Wort und Melodie vom französischen ins deutsche Idiom übergegangen, wobei zu bedenken ist, dass es galt, den Alexandriner in den fünfhebigen Jambus umzugiessen. Schiller weiss, was das bedeutet. Er hat an Goethe mit der ganzen Sensibilität des grossen Stilisten und Rhetors über das Wesen des Alexandriners geschrieben und vor allem von diesem Problem eine wahrhaft gültige Uebersetzung abhängig gemacht.[275]) Wer mit solchem sprachkritischen Rüstzeug, solch grundsätzlichen Ueberlegungen über Wesen und Möglichkeiten der einen und der andern Sprache an Racine herantritt, dem allerdings erschliesst seine Wortkunst viel von ihrem Geheimnis. Aber eine Uebersetzung wie die Schillers fordert darüber hinaus notwendig noch etwas anderes; nicht nur den technischen Kopf, sondern die seelisch-geistige Bereitschaft, zu hören, den sinnlichen Sprachlaut auf Ohr und Gemüt wirken zu lassen und hinter dem Sprachleib den Pulsschlag lebendiger Menschen zu spüren.

Schiller verfügt noch über ein anderes Mittel, das Wort Racines in deutsche Form zu bannen. Er schöpft dabei aus seiner eigenen Kunstübung, seiner Behandlung des Wortes. Sie ist der Art, wie Racine sein Vokabular formt, transfiguriert und zum beispiellos Erlesenen macht, gar nicht so fremd wie man glauben möchte.

Racines Wort ist von einer seltenen Durchsichtigkeit, Leichtigkeit und Reinheit. «In den Bezirk seiner Szene darf kein rohes, kein gemeines Wort sich wagen, keines, das noch die Eierschalen halbseelischen, halb-sinnlichen Ursprungs trägt . . .»[276]) Sittliche und aesthetische Bedingungen wählen und formen das einfache Wortmaterial, bis es bei aller sinnlichen Lebendigkeit so durchgeistigt ist und aller rohen Schwere bloss, dass es der würdigste Ausdruck des tragischen Seelengemäldes zu sein vermag. Bei Schiller haben wir grundsätzlich dasselbe. «Auch bei ihm ist das Wort durch Sieb und Maschen eines ganzen Systems geistiger und sittlicher Vorbehalte gezwungen, ehe es rein und brauchbar befunden ward. Und seltsam, wie beide Dichter durch den hohen und strengen

[275]) Schiller; Briefe; Jonas Bd. VI, S. 96.

[276]) R. A. Schröder; Racine und die deutsche Humanität, S. 49.

Begriff ihres Apostolates sich genötigt sehen, so viel von den „Schätzen dieser Welt" und ihrem sinnlichen Reiz beiseite zu weisen, so kommt beiden der Aetherleib ihres neugeborenen Wortes aus geistigen Regionen zurück, angetan mit einer Fülle, Süsse und Ueberredungskraft, die der von Engeln oder Dämonen gleichen mag. Und noch eins: wie beiden dass allgemein Sagbare, das allgemein Aufnehmbare Ziel und Lohn ihres Dienstes war, so kommt beiden aus jenen Regionen ein andrer, scheinbar widersprechender, in Wirklichkeit entscheidender und krönender Lohn zurück: das Eigene, das Einzigartige, der Stempel des Unnachahmlichen . . .»[277]) Das ist das Gut, welches Schiller zur Racine Uebersetzung mitbringt — und es ist zugleich eine direkte Brücke, die wir am Ende dieser Ausführungen noch von ihm zu dem französischen Tragiker schlagen dürfen.

Schillers Uebertragung findet in der zeitgenössischen Kritik Widerhall. Man ist sich durchaus einig über die hohe Vollendung der Arbeit. Karl August, der das Werden der deutschen «Phädra» mit wachsamer und liebevoller Anteilnahme begleitet hat, fasst seine Ansicht dahin zusammen, dass Racine selbst der Uebertragung seinen ganzen Beifall geben würde.[278]) Die übrigen literarischen Kreise sprechen in derselben Weise.

Aber man erhebt im Allgemeinen hier grosse Zweifel an der *Notwendigkeit* dieser Uebertragung für die deutsche dramatische Kunst. Im Zusammenhang mit dieser Auffassung sind ablehnende Urteile über Racine und die gesamte französische Tragik nicht verwunderlich. Die bedeutendste Rezension von Schillers Uebersetzung in der «Neuen Leipziger Litteraturzeitung» ergeht sich denn auch neben einigen lobenden Sätzen über Schillers Werk in einer umfassenden Kritik Racines. Wir zitieren sie hier, weil sie eine «Stimme aus dem Publikum» ist, abseits der besonderen Kunstrichtung Weimars.

Der Rezensent schreibt: «. . . Auch dem eifrigsten und wärmsten Bewunderer der französischen Tragiker möchte der Erweiss, dass ihre Productionen reine Dramen sind, schwer werden. Immer mischen sie ihren dramatischen Darstellungen ihre nationale Individualität ein, und ihre Helden, welches Volkes und welches Zeitalters sie auch seyn mögen, sind und bleiben überall und

[277]) R. A. Schröder; Racine und die deutsche Humanität, S. 50.

[278]) Carl August von Sachsen-Weimar; Briefe an Schiller.

ewig nur Franzosen, das heisst, sie haranguiren Leidenschaft und Empfindung, und beschreiben sich, statt sich darzustellen. So selbst in ihren Hauptgötzen, Corneille, Crébillon und *Racine*. Alle drey haben ihren französisch-conventionellen Masstab, nach dem sie Fabel, Charaktere und Dialog ihrer in Acte und Scenen abgetheilten tragischen Dichtungen formen, modeln und regulieren. Bey dem einen, wie bey dem andern macht Repräsentation den Geist und das Wesen ihrer so genannten Tragödie aus. Aber gerade durch diese Repräsentation wird sie undramatisch, denn sie stellt die Begebenheit und den Helden derselben nur zur Schau: lässt die Handlung nicht psychologisch entstehen, schreiten und enden, sondern schildert sie nur; setzt die Charaktere nicht in Tätigkeit, sondern führt sie nur redend ein. Wir hören daher wohl erhabene oder zärtliche Gesinnungen von ihnen, sehen ihnen wohl hier und da einen feinen charakteristischen Zug entschlüpfen, aber diese Gesinnungen sind nur selten ihr Eigenthum, sondern gehören grösstentheils dem Dichter, der durch sie spricht, und diese charakteristischen Züge sind nur leichte dramatische Lichtblitze, die durch die übrige bloss epische Gestaltung derselben nur hervordämmern. So können ihre Tragödien auch nur für Epopöen in dramatischer Form gelten, der wahren dramatischen Natur ermangeln sie gänzlich.

Das *einzelne* Situationen, *einzelne* Szenen in ihnen der Natur des Drama näher kommen, ihr auch zum Theil ganz entsprechen, lässt sich freylich, ohne Ungerechtigkeit, nicht leugnen. *Cid*, *Cinna*, *Athalie* und *Phädra* bieten davon mehrere Beyspiele dar. Vor allem aber ragt *Voltaire* hier hervor. Tiefer, als irgend einer seiner Vorgänger, war er in den Geist der von ihm ausgeübten Kunst eingedrungen. Dennoch vermochte selbst sein ungleich dramatischerer Genius sich nicht von den convenzionellen Fesseln des französischen Theaterschlendrians los zu machen und seine Semiramis, und Merope, sein Mahomet und sein Tancred, selbst seine Matadore, Alzire und Zayre zeigen deutlich genug, wie sehr auch ihm Repräsentation für Darstellung galt.

Bey einer solchen *verkehrten Tendenz* der dramatischen Kunst in allen französischen Trauerspielen kann ihre Wiedereinführung auf dem deutschen Theater weder sonderlich erfreulich, noch erspriesslich seyn. Wie mag es denn nun kommen, dass *zwey unserer anti-französischen Tragiker, Goethe und Schiller,* diese so lange

bey uns schon zu Grabe geläuteten Entschlafenen wieder in die Gesellschaft der Lebendigen bringen? ...

Sonst, wer einmal den Geist ausbliess, blieb todt,
Und war kapot. Jetzt stehn sie wieder auf
Und jagen uns aus Logen und Parterr.

Wenigstens bleiben wir nur ungern sitzen und gähnen die hohen Revenans an. Was könnten auch diese Quasi-Mahomeds, Tancreds und Phädren für Interesse für uns haben. Trotz dem frischen Fleische, mit dem ihre Wiedererwecker sie bekleiden, bleiben sie doch nur die Masken der Helden, die sie repräsentieren, sind nicht sie selbst. Warum nun diese französisch tragische Mummerey erneuern? Warum uns wieder mit dramatischem Puppenspiel ergötzen, da wir in Iphigenien, Don Carlos, Wallenstein und Wilhelm Tell die Würde dramatischer *Darstellung* haben kennen lernen? An starke, nahrhafte Kost gewöhnt, was soll uns diese lose Speise? Sie widersteht uns, das ist offenbar, denn nicht einmal die Goethesche, die Schillersche Zubereitung haben sie uns geniessbarer machen können, als sie ihrer ursprünglichen Natur nach ist. Die gegenwärtige Schillersche Nachbildung wenigstens ist meisterhaft. Treuer, gelungener und vollendeter kann Racines Werk nicht leicht in einer andern Sprache übersetzt werden, als es hier geschehen ist. Fast Zeile für Zeile gab sie dieser Treffliche uns wieder. Racine allein also trägt die Schuld des Mangels an tragischer Wirkung, und lediglich durch die antidramatische Behandlung eines Stoffs, der, die mythologische Grundlage und Katastrophe abgerechnet, an und für sich dramatisch genug ist, tragisches Interesse zu erregen, aber freylich für einen französischen Tragiker viel zu einfach. Da musste zu der verliebten Stiefmutter noch irgend eine andere verliebte Prinzessin hinzukommen, und in diese der Stiefsohn wieder verliebt seyn. Da gab es denn eine Nebenbuhlerin und eine herrliche Gelegenheit zur Eifersucht, zur Rache der Verschmähten an dem Verschmähenden. Wurden nun vollends alle drey zu heimlich liebenden gemacht, die lange mit der Sprache nicht heraus wollen, bis endlich die eine ihrem Herzen Luft macht, der andere auch kein Blatt mehr vor den Mund nimmt, und die dritte (obgleich sie ebenfalls thut, was sie nicht lassen kann) wie es einer Jungfer geziemt, fein ehrbar dabey zu Werke geht: welch' ein herrliches Liebestrio, und

welch ein ergiebiger Stoff zum Haranguiren und Trageriren! Dafür hat denn auch Racine reichlich gesorgt. Prinz Hippolyt und Prinzessin Aricie peroriren, und trageriren ihren Part ab, dass es eine Lust ist. Die einzige Phädra macht eine Ausnahme, ein paar Scenen von ihr sind wahrhaft dramatischer Natur, die fünfte des zweyten, und die achte des letzten Actes. Aber das beste der ersten ist des römischen Tragikers Seneca Eigenthum. Racine hat hier fast nur übersetzt, und so bleibt auch in diesem wenigen echt dramatischen seiner Dichtung dem Franzosen nur ein sehr beschränktes Verdienst. Wer nun vollends den pomhaft declamirenden Theseus, den phrasen- und wortreichen Hippolyt und die preciöse Aricie für dramatische Charaktere nehmen kann, der muss sonderbare Begriffe von dramatisch darstellender Kunst haben. Ist es nun ein Wunder, wenn diese Phädra, selbst in dem schönen deutschen Kleide, das ihr Schiller gegeben hat, kein Glück auf unsern Bühnen macht? Wie kann sie es, da sie, einzelne gelungene Details abgerechnet, vom Anfang bis zum Ende, das undramatischste Ding von einer Tragödie ist, das gedacht werden kann? Hätte es dem verewigten grossen Deutschen doch gefallen, uns, statt dieser nachgebildeten, eine eigene Phädra zu geben: wir würden ein Meisterstück mehr von ihm und eine wahre tragische Darstellung derselben erhalten haben.

Wie lebendig, ergreifend, und unser innerstes Wesen erschütternd, wie psychologisch fruchtbar würde von seinem schöpferischen Genius Phädra's leidenschaftlicher Kampf, ihre Ueberwältigung und ihr Fall unsern Augen vorgeführt worden seyn! Nicht ein tragisches Fragment, wie Racine, ein schönes vollendetes Ganzes, nicht repräsentirende, handelnde Charaktere würde er uns gegeben haben!

Und wie, wenn wir wirklich schon eine bessere Phädra, als die Racinische, hätten, die, wenn denn doch einmal das französische geregelte Trauerspiel wieder auf unserm Theater erscheinen soll, die Ehre aufgeführt zu werden, ungleich mehr verdiente? Denn was ist die F a u s t a in dem K r i s p u s unseres verdienstvollen *W e i s s e* anders, als eine neue Phädra? Rec. erinnert sich noch recht lebhaft einer sehr glücklichen Darstellung derselben ... und auch des wirklichen tragischen Eindrucks derselben auf das Publicum. Bey allen Fehlern des französischen Zuschnittes, die sich an diesem Krispus rügen lassen, hat er doch mehrere Schön-

heiten im bessern Geiste des Drama, und der Charakter der Fausta gehört unstreitig zu den gelungensten dieses Dichters. Mehr, als dem erneuerten Racine, gebührt daher *seinem* Namen dieser Tribut einer dankbaren Verehrung . . .».[279])

Mit der «Phädra» ist nun der Kreis unserer Betrachtung geschlossen. Es ist ein seltsamer Zufall, dass gerade sie, das Werk eines französischen Klassikers, über den Schillers Kritik zum Teil so schroff und ablehnend lautete, sein Leben beschliesst. Aber so willkürlich ist dies vielleicht doch nicht: die Tatsache der Uebersetzung an sich und ihre künstlerische Art stehen in jenem schon früher angemerkten «Aufschwung» der Haltung Schillers zu Racine. Aufschwung in dem Sinne, dass mehr und mehr Schillers Blick sich auf das Wesen der Kunst des französischen Tragikers richtet und dieses würdigt, wogegen das Kriterium der Manier seine frühere, das ganze Kunstwerk umfassende Bedeutung verloren hat. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir von einer Versöhnung Schillers mit Racine sprechen, wenn wir auch diesen Ausdruck nicht zu absolut nehmen dürfen; denn neben der Wendung und Entwicklung zu einer Anerkennung und Nähe Racines lebt eben doch seine Abneigung gegen das, was er Manier nennt, weiter, und ebenso schweigt nie ganz sein deutsches Gefühl bei der Frage der französischen tragischen Kunst. Aber wie bei Goethe, so wird es auch bei Schiller klar, dass klassischer Geist und klassische Kunst über die individuellen und nationalen Grenzen hinaus allgemein verbindlich sind und auch der Kritik den Charakter zu geben vermögen, der dies vor allem anerkennt.

Ausblick

Vom Jahre 1691 bis zu Goethes Tod haben wir nun die Geschichte Racines in Deutschland verfolgt. Es ist ein literarisches und allgemein geistesgeschichtliches Schicksal, welches zwar nicht *den* Glanz und *die* breite Verbindlichkeit der deutschen Shakespearegeschichte besitzt, das jedoch ebenso unmittelbar an die immanenten Gesetze des deutschen Geisteslebens gebunden ist. Von Epoche zu Epoche modifiziert es sich, untrügbar die Kräfte spie-

---

[279]) Neue Leipziger Litteraturzeitung; 1806; 75. Stück vom 11. Juni, S. 1190 ff.

gelnd und sie nicht selten verdeutlichend, welche die schöpferischen Künstler und kritischen Geister bewegen. Immer aber, in geheimnisvoller Rhythmik, schwingt es zwischen den beiden Polen der Ablehnung und Anerkennung, der Aufnahme und Distanzierung hin und her, je nach den Strömungen, welche den deutschen Geist tragen.

Was uns deutlich aus der Kurve dieses Vergleichs entgegentritt, ist die Tatsache, dass Racine für die deutsche Dramatik ein Bildungsfaktor von imposanter Grösse und nicht zu übersehender Bedeutung ist. Mit Shakespeare und den griechischen Tragikern zusammen hilft er mit am schönen Bau des deutschen Dramas. Seine höchste Vollendung in der klassischen Kunst Goethes und Schillers steht in tief wesenhafter Verbindung mit dem Geiste Racinescher Tragik. Im höchsten Punkt deutschen Geisteslebens steht dieser Dichter auch im höchsten Punkt seiner deutschen Stellung. Französische und deutschen Klassik neigen sich unter dem hohen Gewölbe der humanistischen Idee einander zu.

Werfen wir nun noch einen kurzen Blick auf die wesentlichsten Punkte im deutschen Racineschicksal des 19. Jahrhunderts, so sehen wir, dass sich in der Romantik, dem klassischen Geist Weimars entgegen, scharfe und weithin wirkende Kräfte der Abwehr sammeln. Die Romantik findet kein Verhältnis zur französischen Geistigkeit, vor allem nicht zu der tragischen Kunst des grand siècle. Aug. Wilh. Schlegel prägt in seiner berühmten, französisch geschriebenen «Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide» sozusagen die offizielle Meinung über Racine, den vollkommensten Vertreter der tragédie classique. Diese Schrift ist der korrespondierende Pol zu Lessings Angriff in der «Hamburgischen Dramaturgie». Noch schärfer, tendenziöser als dort, ja in einer für Frankreich geradezu verletzenden Weise wird Racine vom deutschen Romantiker als eitler, leerer und unfähiger Nachahmer des Euripides verurteilt und damit in weiten literarischen Kreisen auf lange Zeit hinaus unmöglich gemacht. *Friedrich Schlegel* und vor allem *Adam Heinrich Müller* heben dann in der jüngeren Romantik in verständnisvoller, von nationalistischen und individuellen Vorurteilen freier Weise das Bild Racines wieder aus Dunkel und Missachtung hervor, wohin A. W. Schlegel es gestossen hatte.

Heinrich Heine ist es dann, welcher aus der Geisteswelt des jungen Deutschland den harten Schlag des Romantikers kraftvoll und glänzend pariert. Es ist damit zugleich eine der eindrücklichsten und schönsten kleinen Racinestudien geschrieben worden, die wir besitzen. «Racine», so schreibt er, «musste gleich der erste sein, den er nicht begreifen konnte. Denn dieser grosse Dichter steht schon als Herold der modernen Zeit neben dem grossen Könige, mit welchem die moderne Zeit beginnt. Racine war der erste moderne Dichter, wie Ludwig XIV. der erste moderne König war. In Corneille atmet noch das Mittelalter ... In Racine ist aber die Denkweise des Mittelalters ganz erloschen; in ihm erwachen lauter neue Gefühle; ja wir könnten sogar schon die Lorbeeren darin knospen sehen, die erst später, in der jüngsten Zeit, so gewaltig emporschossen. Wer weiss, wie viel Taten aus Racines zärtlichen Versen erblüht sind! Die französischen Helden, die bei den Pyramiden ,bei Marengo, bei Austerlitz, bei Moskau und bei Waterloo begraben liegen, sie hatten alle einst Racines Verse gehört, und ihr Kaiser hatte sie gehört aus dem Munde Talmas. Wer weiss, wie viel Zentner Ruhm von der Vendomesäule eigentlich dem Racine gebührt! Ob Euripides ein grösserer Dichter ist als Racine, das weiss ich nicht. Aber ich weiss, dass letzterer eine lebendige Quelle von Liebe und Ehrgefühl war, und mit seinem Tranke ein ganzes Volk berauscht und entzückt und begeistert hat. Was verlangt ihr mehr von einem Dichter? Wir sind alle Menschen, wir steigen ins Grab und lassen zurück unser Wort, und wenn dieses seine Mission erfüllt hat, dann kehrt es zurück in die Brust Gottes, den Sammelplatz der Dichterworte, die Heimat aller Harmonie ...». Ebenso tritt *Grillparzer* als einer der ersten grossen Dramatiker nach Goethe warm für Racine, «ein so grosser Dichter als je einer gelebt hat», ein.

Um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachsen dem Genius Racines in *G. Keller, C. F. Meyer und Fr. Nietzsche* drei grosse Bewunderer. «J'admire Racine», so lautet in knappster Form Meyers Urteil. Und Nietzsche, der leidenschaftlich an französische Bildung Gläubige, schreibt 1886: «Eine Kunst, wie sie aus Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine, Goethe ausströmt, als Ueberschuss einer weisen und harmonischen Lebensführung — das ist das Rechte, nach dem wir endlich greifen lernen, wenn wir selber weiser und harmonischer geworden sind ...»

Curriculum vitae

Am 29. April 1913 wurde ich, Charlotte von Dach, in Lyss geboren. Hier besuchte ich die Primar- und Sekundarschule, und trat im Frühjahr 1929 in die humanistische Abteilung des Gymnasiums Biel ein. Im Herbst 1932 bestand ich dort die Maturitätsprüfung.

Darauf bezog ich die Universität Bern zum Studium der Germanistik und allgemeinen Geschichte.

Im Sommersemester 1934 war ich an der Universität Wien immatrikuliert. Seither studierte ich ohne Unterbrechung an der Universität Bern bis 1938.